XP 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 29 București Nr. 1

1984

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; ION GHINOIU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA CALUDI.

Secretar responsabil de redacție:
ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136–137, telex 11226, 79517 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 135–137, telex 11226, 79517 Bucarest, 3, rue 13 Decembrie, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 29 | 1984 | Nr. 1

SUMAR

* * * Premiile Academiei R. S. România pe anii 1981 şi 1982 3

STUDII

Al. I. AMZULESCU, Poezia populară — expresie specifică a unităţii naţionale a poporului român 5
NICOLAE DUNĂRE, Carpaţii României, ax etnocultural 21
ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice în poezia lui Lucian Blaga (I) . . . 39

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Tudor Pamfile — cu prilejul centenarului naşterii . . 55
PAUL SIMIONESCU, Posibile paralelisme 65
FILON LUCĂU-DĂNILĂ, „Butinăritul" în zona Fundu Moldovei 74

NOTE ŞI RECENZII

* * * Sesiunea ştiinţifică a Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice 78
VALERIU RUSU, Etnografie provansală 78
IORDAN DATCU, *Dicţionarul folcloriştilor*, II. Folclorul muzical, coregrafic şi literar românesc, Bucureşti, Editura Litera, 1983 *(Nicolae Dunăre)* 79
Mify, predanija i legendy ostrova Paschi. Ediţie îngrijită, traducere din limba rapanui şi dintr-o serie de limbi europene, studiu introductiv şi note de I. K. Fëdorova. Redactor responsabil Ju. V. Knorozov. Moscova, Editura „Nauka", 1978 *(Victor Vascenco)* 81
PAUL PETRESCU, Gheorghe Focşa, octogenar 85

IN MEMORIAM

MARIANA KAHANE, George Herzog (1902—1983) 87

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 1—92, Bucureşti, 1984

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 29 — 1984 — No 1

SOMMAIRE

* * * Prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie pour les années 1981 et 1982 3

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, La poésie populaire — expression spécifique de l'unité nationale du peuple roumain 5

NICOLAE DUNĂRE, Les Carpates de la Roumanie, axe ethnoculturel 21

ION T. ALEXANDRU, Les racines folkloriques dans la poésie de Lucian Blaga (I) 39

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, Tudor Pamfile—à l'occasion du centenaire de sa naissance 55

PAUL SIMIONESCU, Parallélismes possibles 56

FILON LUCĂU-DĂNILĂ, „Butinăritul" dans la zone Fundu Moldovei 74

NOTES ET COMPTES RENDUS

* * * La session scientifique de l'Institut des recherches ethnologiques et dialectologiques 78

VALERIU RUSU, Ethnographie provençale 78

IORDAN DATCU, *Dicționarul folcloriștilor*, II. Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc, București, Editura Litera, 1983 *(Nicolae Dunăre)* . . 79

Mify, predanija i legendy ostrova Paschi. Ediție îngrijită, traducere din limba rapanui și dintr-o serie de limbi europene, studiu introductiv și note de I. K. Fëdorova. Redactor responsabil Ju. V. Knorozov. Moscova, Editura „Nauka", 1978 *(Victor Vascenco)* 81

PAUL PETRESCU, Gheorghe Focșa, octogénaire 85

IN MEMORIAM

MARIANA KAHANE, George Herzog (1902—1983) 87

Rev. ethn. folk., tome 29, nº 1, p. 1—92, Bucarest, 1984

PREMIILE ACADEMIEI R. S. ROMÂNIA PE ANII 1981 ȘI 1982

După cum s-a anunțat la vremea respectivă în presa cotidiană și culturală, vineri, 25 noiembrie 1983, în aula Academiei a avut loc ședința festivă a Prezidiului Academiei R.S. România consacrată decernării premiilor Academiei R.S. România pe anii 1981 și 1982.

Solemnitatea decernării premiilor a fost prezidată de acad. Ioan Anton, vicepreședinte al Academiei R.S. România.

Au participat membrii Prezidiului Academiei R.S. România, academicieni, conducători și reprezentanți ai academiilor de profil, ai ministerelor și instituțiilor centrale, ai institutelor de învățămînt superior și de cercetare, ziariști, un numeros public.

Subliniind că, de fiecare dată, acordarea premiilor Academiei constituie un eveniment cu semnificații majore pentru viața științifică și culturală a țării, acad. Ioan Anton a arătat că numărul mare al lucrărilor prezentate la concurs, al lucrărilor selecționate pentru premiere, dar mai ales calitatea acestora, valoarea lor științifică, nivelul de realizare al operelor literare și artistice sînt o dovadă grăitoare a drumului continuu ascendent pe care îl cunosc în dezvoltarea lor știința și cultura în România socialistă.

În încheierea cuvîntului său, acad. Ioan Anton a relevat faptul că acordarea premiilor Academiei reprezintă încă o recunoaștere a activității rodnice desfășurate de laureați, o consacrare a meritelor lor științifice de necontestat.

Academia R.S. România, respectînd și continuînd o veche tradiție, a acordat atenția cuvenită recunoașterii muncii cercetătorilor din domeniul culturii populare, efortului lor remarcabil pentru punerea în valoare a tezaurului spiritual și material al poporului nostru.

Mărturie în acest sens stă și faptul că patru dintre specialiștii de frunte ai cercetării culturii noastre populare au fost încununați cu prestigiosul titlu de laureați ai premiilor Academiei R.S. România pe anii 1981 și 1982, recunoscîndu-li-se astfel contribuția științifică remarcabilă, primind consacrarea pe care o merită cu prisosință. Laureații recentelor premii acordate de Academia R.S. România sînt Emilia Comișel, Georgeta Stoica, Paul Petrescu și Al.I. Amzulescu, nume de prestigiu în cercetarea științifică, a căror operă și activitate sînt de notorietate publică.

Înainte de a reproduce lista lucrărilor și a autorilor premiați, o singură precizare: potrivit Regulamentului, „Academia R.S. România acordă o singură dată unei persoane unul din premiile sale. Numai în

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 3—4, București, 1984

cazuri cu totul excepționale se poate acorda un al doilea premiu al Academiei R.S. România aceleiași persoane".

În această ultimă categorie se încadrează și Al. I. Amzulescu, care, în 1964, a fost distins cu Premiul Academiei pentru lucrarea *Balade populare românești*, 3 volume.

Apreciind întreaga activitate științifică desfășurată de Al. I. Amzulescu, contribuția sa deosebită la realizarea primelor volume din „Colecția națională de folclor", în ședința sa din 14 iulie 1982, Biroul Prezidiului Academiei R.S. România a hotărît ca „pe lista lucrărilor premiate de Academia R.S. România să fie menționată și lucrarea *Cîntecul epic eroic*, de Al. I. Amzulescu, volum cu care se deschide tipărirea *Colecției naționale de folclor*, operă fundamentală, realizată pe baza contractului de cercetare încheiat între Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Academia R.S. România".

Cu aceste sublinieri și felicitările sincere pe care le adresăm laureaților premiilor Academiei reproducem, în continuare, lista lucrărilor premiate de Academia R.S. România.

Premiile Academiei R.S. România pe anul 1981

1. **Premiul „Timotei Cipariu"**

Lucrarea *Cîntecul epic eroic*, București, Editura Academiei R.S. România, 1981.

- autor : Al. I. Amzulescu.

2. **Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu"**

Lucrarea *Arta populară românească*, București, Editura Meridiane, 1981.

- autori : Paul Petrescu
  Georgeta Stoica.

Premiile Academiei R.S. România pe anul 1982

1. **Premiul „Ciprian Porumbescu"**

Lucrarea *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982.

- autor : Emilia Comișel.

POEZIA POPULARĂ – EXPRESIE SPECIFICĂ A UNITĂȚII NAȚIONALE A POPORULUI ROMÂN

AL. I. AMZULESCU

Celebrînd cei 65 de ani trecuți de la 1 Decembrie 1918, subliniem, cum se cuvine, deosebita semnificație a acelei mărețe zile, mult așteptate, din istoria neamului românesc, cînd, în condițiile create la sfîrșitul primului război mondial, printr-o Mare Unitate de simțire și de voință, românii din Ardeal proclamau pe vecie realipirea la Patria Mumă ! Se împlinea desigur astfel, după necurmate suferințe și lupte, un vis cu adevărat multisecular ; se traducea *în fapt* o străveche și dintotdeauna aspirație, spre care vizionar și firesc năzuise „pohta ce-a pohtit" în iureșu-i de-o clipă, cînd cu 318 ani mai înainte Marele Mihai pășea sărbătorește în Alba Iulia înconjurat de vajnicii săi căpitani și de glasurile lăutarilor noștri ; se adevereau bucoavnele rostuite sub condeiul bătrînilor cronicari, precum Ureche și Miron Costin ; dar mai cu seamă dădeau roadele faptei conglăsuirea despre continuitatea și unitatea neamului dacoroman, din scrierile marilor dascăli ai Școlii ardelene precum și deslușitele năzuințe și îndemnuri tot mai hotărîte ivite în preajma și în zilele înflăcăratului avînt revoluționar al redeșteptării din neuitatul an 1848 !

Deși vicisitudinile istorice ale îndelungatului nostru ev mediu au împins spre seculara fărămițare feudală a „Țerilor" române, niciodată matca noastră dunăreană, atît de unitară, adunîndu-și și călăuzindu-și spre Pontul Euxin *toate* apele ce au crestat dintotdeauna neîntrerupte canale de comunicație între cetatea noastră carpatică, podișurile și cîmpiile de-a rîndul înconjurătoare, *nu* a îngăduit ca poporul statornic al Dacoromaniei să-și înstrăineze atît de mult mădularele încît valahi, moldoveni și cei „de peste plai" (cum sînt uneori denumiți ardelenii în cîntecul bătrînesc) să se răzlețească schimbîndu-și limba strămoșească, obiceiurile și cîntecele lor — atît de firesc și pretutindeni asemănătoare, cum *nici un* popor din Europa apuseană (spaniol, francez, italian, german) nu-și poate dovedi în graiul popular și în creația folclorică o asemenea *deplină unitate* ca cea a poporului român !

Permanenta osmoză demografică și culturală a spațiului nostru concentric carpato-danubian a asigurat de-a lungul vremii unitatea celulară a nației, veacuri de-a rîndul divizată sub flamuri, voievozi și steme osebitoare. Ciobani pendulînd necontenit cu turmele lor între poienile Carpaților și bălțile Dunării ori țărmul Mării Negre, plugari necăjiți strămutați în bejenie dintr-o stăpînire sub alta, negustători umblînd cu chervanele și boșcelele lor dintr-o latură într-alta a munților, au fost undele

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 5–20, București, 1984

și valurile neastîmpărate ale fluxului și refluxului cotidian care de-a lungul istoriei au asigurat desăvîrșita omogenitate a graiului, a credințelor și obiceiurilor străbune, a poveștilor și a cîntecelor noastre folclorice. De atîtea ori chiar și Eroul dunărean, după izbînda faptelor sale voinicești, în formula finală a vechilor noastre cîntece bătrînești își pierdea urma, ca printr-o atavică năzuință,

...Tot în țara ungurească,
Unde-i pita voinicească
Și leafa ortomănească,
Și e lăstarul d-un cot
Și porumbul, vezi, de copt,...
Cununa și boteza,
Să vezi, nene, mi-o muri,
Aibă cine-l pomeni!...

Spre a nu ne întoarce prea departe în timp, să amintim de pildă doar că, acum 140 de ani, în lecția inaugurală din 23. XI. 1843 a cursului de istorie națională, marele retor, luptător și însemnat ctitor al României moderne, M. Kogălniceanu, zicea: „Privesc ca patria mea toată întinderea de loc unde se vorbește românește!" Chiar și titlul publicației izvodite de acesta, în 1840 — „Dacia literară" — vorbea de la sine, ca un adevărat program conceptual deschizător de largi perspective ce chema și călăuzea deslușit spre înmănuncherea românilor de pretutindeni strînși într-o vădită unitate spirituală, națională ...

Iar spre a ne apropia de folclor și folcloristică, ținînd seama de rolul eminent, cultural și politic, de agitator și înainte-mergător, jucat vreme de o bună jumătate de veac de marele poet „național și popular" (cum îi prevestea iubita Steluță lui V. Alecsandri!), se cuvin reamintite aici mai cu seamă aceste rînduri dintr-o epistolă, semnată de marele poet, în care, cu 40 de ani înainte de 1918, *în iunie 1878*, cu acea clarviziune proprie spiritelor celor mai alese, scria anume aceste rînduri profetice: „Să nu ne descurajăm, ferească Dumnezeu, de a pierde încrederea în noi și în viitorul neamului!... Va veni o zi în care vom asista la o colosală dărîmare de imperii și, în acea zi, de vom fi pregătiți, vom revendica tot ce a fost și este încă al nostru"[1].

De altfel, niciodată nu se va putea sublinia de-ajuns rolul, cu adevărat uriaș, pe care colecția de *Poezii populare* a acestuia l-a jucat în trezirea și proclamarea implicită a sentimentului unității noastre naționale, peste vremelnicele fruntarii provinciale. Pe drept cuvînt, în clasica conferință *Patria și patriotismul*, rostită la serbarea lui 24 ianuarie 1915, din preajma marelui război al reîntregirii, Barbu Ștefănescu Delavrancea spunea: „Pe popoare le salvă produsul geniului lor îndată ce fu cunoscut... România ajunse în cunoștința de sine, numai după ce Alecu Russo îndemnă pe fericitul Alecsandri să adune în parte, pe la jumătatea secolului trecut, tezaurul geniului nostru popular. Alecsandri e mare prin lucrările lui originale, dar cu mult mai sănătos și mai mare prin aservirea lui la

[1] Cf. G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 593.

glasul poporului. După citirea „cîntecelor poporului român", oltenii, muntenii, ardelenii și moldovenii se simțiră frați buni, frați de aceeași tulpină, frați de sînge și de nume, cu același dor, cu aceeași durere, cu aceeași nădejde într-un viitor apropiat" [2].

Privind mai îndeaproape, nu trebuie uitat că ediția definitivă a colecției lui Alecsandri, din 1866, se intitula răspicat *Poezii populare ale românilor*. După ce în 1852—1853, Alecsandri a dat pentru întîia oară tiparului, întrunite în volum, *Balade poporale* culese de Poet din Moldova și Valahia, pe măsura propriei și progresivei sale experiențe și edificări, și desigur încredințat de misia trezirii conștiinței naționale a poporului român *de pretutindeni*, în volumul din 1866, devenit colecția clasică a folclorului nostru, cu o excepțională putere de circulație și de pătrundere, V. Alecsandri, căpătînd convingerea desăvîrșitei unități a poeziei noastre populare și făcînd negreșit prin aceasta o dovadă palpabilă a acestei inseparabile unități, publica pentru întîia oară laolaltă poezii populare din Valahia, din Moldova și din Transilvania, înfățișîndu-și lucrarea sa ca operă anonimă a *tuturor* românilor și precizînd în notele care prefațează cap. *Doine*: „...Doinele de la nr. I pînă la nr. XXIII sunt din Moldova. Acele de la nr. XXXIII pînă la nr. LVI sunt din Valahia. Acele de la nr. LVI pînă la nr. LXXX sunt din Ardeal"; (indicații asemănătoare dă și la *Hore*, p. 323). Viziunea *pan*-românească a poetului culegător din veacul trecut e astfel stăruitor subliniată, începînd cu titlul și încheind cu *Scara* (=tabla de materii) a colecției sale. De altfel chiar din prefața la *Balade*, intitulată *Poezia poporală* și retipărită în deschiderea volumului din 1866, începînd cu celebra exclamație „Românul e născut poet", Alecsandri scria: ...„poeziile noastre poporale compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiа română". Dar pe lîngă textele însești, aduse ca dovadă incontestabilă a desăvîrșitei conglăsuiri a românilor de pretutindeni, se cuvine observat pentru rolul subtil agitatoric, vorbind de deplina unitate a poporului nostru și îndemnînd la aceasta, că Alecsandri dădea *foarte numeroase sugestii explicite*, în același scop, în bogatele „note" din subsolul colecției sale, începînd cu aceste observații cuprinse în chiar prima notă la *Miorița*, glosînd versurile: Unu-i moldovan, / Unu-i ungurean / Și unu-i vrancean: „Adică: unu-i de pe valea Moldovei, unul din munții Vrancei și unul din Ardeal. Din neștiință, poporul nostru confundă des numele de ardelean cu cel de ungurean, căci el încă nu a agiuns a cunoaște întinderea pămîntului locuit de români" [3]. Chiar și *numai* din această întîie „notă" a volumului se poate bănui astfel rolul deosebit pe care colecția lui Alecsandri l-a jucat în trezirea conștiinței spre unitatea națională, ba încă precizînd, chemînd și îndemnînd, anume în 1866, cu cinci decenii înainte, spre Marea Unire din 1918, căci Poetul prevede poporului său „precum și același viitor"!

Șaptesprezece ani mai tîrziu, în 1883, cercetînd din însărcinarea Academiei colecția Jarník — Bîrseanu, același Alecsandri sublinia: „Cu

---

[2] Delavrancea, *Patria și patriotismul*. Ediție publicată de Octav Minar, București, Socec, f.d., p. 33—34.

[3] Cf. V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* adunate și întocmite de..., București, Tipografia lucrătorilor asociați, 1866, p. 5.

deosebire sînt prețioase asemenea colecțiuni făcute în diversele țări române, pentru că din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului român", menționînd apoi că el „a aflat cîntecele din Ardeal așa de asemenea cîntecelor din România, ca și cînd ar fi fost făcute de același autor, pentru că geniul românesc este același peste Carpați și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" [4].

Reluînd și parafrazînd atare observații, în prefața acestei, celei mai însemnate colecții de poezii populare din Transilvania înainte de Unire, A. Bîrseanu scrie : „Asemănînd cineva cîntecele acestea cu cele culese de prin celelalte părți locuite de români, va trebui neapărat să constateze, împreună cu dl. V. Alecsandri, neîntrecutul pricepător al firii și al simțirilor poporului nostru, că poezia poporală română este aceeași pretutindenea, că modul de simțire este același, că exprimarea se face în același chip, deoarece, zice dl. Alecsandri, geniul românesc este același peste Carpați și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" [5].

Pentru a arăta rolul de călăuză exemplară și înrîurirea adîncă a colecției lui Alecsandri în trezirea sentimentului și a realizării unității naționale, mă mărginesc zăbovind să menționez, chiar înainte de apariția colecției Jarník — Bîrseanu, *numai* cazul, foarte edificator, al celui dintîi emul alecsandrin de peste Carpați — At. M. Marienescu.

Pilda și imboldul Bardului de la Mircești au stat din capul locului în fața tînărului At. M. Marienescu, însuflețit de dorința de a strînge și el fără răgaz poezii populare din Transilvania, procedînd cu mijloacele sale după modelul lui Alecsandri spre a publica, curînd după acesta, în 1859, întîia broșură de *Balade* și volumul de *Colinde*, iar în 1867 a doua broșură de *Balade* „culese și corese" !

În *Precuvîntarea* la ms. Novăcești. Fragment de epopee națională, datată „Timișoara, 15 dec. 1879", harnicul emul bănățean al lui Alecsandri mărturisește : „Era anul 1857 și în Pesta depusesem examenele de stat. Baladele poporale române adunate de dl. V. Alecsandri atunci le văzui pentru prima dată într-o broșurică. Plăcerea ce m-a cuprins la cetirea lor, aducerea aminte că acasă, la Lipova, am auzit asemeni cîntece poporale despre vitejii români mă îndemnară ca să culeg poezii poporale din părțile de dincoace de Carpați" [6].

Trezit din adormirea secular, junele M. exclamă, tipic ardelenește, în încheierea introducerii la întîia lui broșură de *Balade culese și corese*, din 1859 : „Durere, de o sută de ori durere, că noi mai toată poezia lirică și epică o avem încă în gura poporului resfirată, lucru trist că nici în 18 seculi nu ne-am gătat geneza, cartea întîia de poezie, încă nu ne-am putut strînge baladele, doinele, horele, colindele, tradițiunile, adecă cîntecele întregului popor român" [7].

Să menționăm, în sfîrșit, că în articolul intitulat *Raport în interesul poeziei poporale*, din „Foaie pentru minte", același an (nr. 6, p. 41), junele jurist bănățean, „doctor în drepturi" de la Viana, dă aceste clare des-

---

[4] Cf. *Analele Academiei Române*, seria a II-a, t. V, p. 45 ; ședința din 18 martie 1883.

[5] Cf. Ioan Urban Jarník și Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediție definitivă de Adrian Fochi, București, Ed. Academiei R. S. România, 1968, p. 213.

[6] Cf. Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*. Ediție îngrijită de Eugen Blăjan. Prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Minerva, 1971, p. 249.

[7] *Ibidem*, p. 14.

lușiri privitoare la filiația sa folcloristică după Alecsandri citire : „Prin întreprinderea aceasta am avut a mă convinge, și cu bucurie pot mărturisi despre acea împrejurare favorabilă, ce am aflat-o în comunicațiunea spirituală a poporului nostru de aci, cu poporul român de peste Carpați, prin poezia poporală, deși e eschis fizice (?) prin munți și politice, prin marginile pămîntului". Comparînd baladele lui „tipărite și încă în manuscris" cu cele ale lui A., Marienescu constată că „fură foarte asemene în idei precum în versuri cu ale d-lui Alecsandri". Asemănarea se extinde și la colinde: „...nu numai idei aflu asemenea, mai unde și cîte un vers, e din cuvînt în cuvînt". Marienescu încheind *Raportul* său astfel pilduitor pentru trezirea conștiinței unității naționale a poporului transilvan, prin revelația unității folclorului dobîndind această convingere nestrămutată : „Românii toți au numai o limbă dulce, un singur dialect universal și acesta numai atunci s-or frînge, cînd murii despărțirii ar ajunge pînă la cer ... Un asemenea popor nu poate să piară, oricum să fie dimicat ; spiritul național leagă pe fiii lui într-un trup moral tare și de viață — și el are secul să vieze" [8].

Am evocat pe larg cazul lui A. M. Marienescu spre a adeveri, prin exemplul cel mai tipic și nemijlocit, rolul deosebit pe care chiar de la începuturile sale cercetarea poeziei populare l-a avut în trezirea și consolidarea ideii și a necesității Marii Uniri ce avea să se înfăptuiască în acel 1 Decembrie 1918.

Să reamintim în acest sens apoi și faptul că, în evoluția folcloristicii noastre, după aceste pilduitoare începuturi prin Alecsandri și Marienescu, folcloriștii au avut totdeauna o viziune implicit unionistă, panromânească. Atît Alecsandri cît și Marienescu și-au găsit ... „Popeștii" lor, prețioși colaboratori de peste plai : „alumnul" ardelean I. Popescu [9], în cazul colecției lui Alecsandri — obscurul Parthenie Popescu [10] care i-a trimis material lui Marienescu !

Pe de altă parte, chiar înainte de Marea Unire *toate* marile periodice care au publicat folclor, și îndeosebi atît „Familia" și „Foaie pentru minte" din Transilvania, cît și „Convorbiri literare" și „Șezătoarea", înainte de toate, au tipărit folclor cules *de pretutindeni, din România;* după cum și cele mai însemnate colecții de folclor apărute pînă în anul 1900 — spre pildă colecțiile G. Dem. Teodorescu, din 1885, și Tocilescu, din 1900 —, deși preponderent alcătuite din folclor valah *nu* sînt lipsite de texte ardelenești și moldovenești (iar din colecția Jarník — Bîrseanu nu lipsesc fie și cîteva, cu totul răzlețe texte culese de peste munți) ; iar marile corpusuri etnofolclorice, de un prestigiu clasic, precum Chestionarele lui Hasdeu și N. Densusianu, ori ilustrele sinteze ale lui S. Fl. Marian, alcătuite toate înainte de Marea Unire, se bizuie și ele pe materiale ce depășesc granițele artificiale, provinciale, într-o viziune etnică integratoare a românimii de pretutindeni ...

★

[8] Cf. și D. Pop, *Folclorul și unirea Transilvaniei cu România*, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", series philologica, fasciculus 2, Cluj, 1968, p. 18 și *Prefața* lui O. Bîrlea (pt. care cf. nota 6 de mai sus), p. XXV.

[9] Cf. Gh. Vrabie, *Introducere* la V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Editura pentru Literatură, 1965, I, p. 19.

[10] Cf. O. Bîrlea, *loc. cit.*, p. XXXI.

Venind abia acum la relevarea poeziei noastre populare ca expresie specifică a unității naționale a poporului român, prin sublinierea unor aspecte semnificative ce rezultă din cercetarea filologică a „textelor" înseși acestei laturi, poetice, a creației folclorice, menționez mai întîi faptul (dialectic contradictoriu !) că, pe măsura progresului disciplinei noastre folcloristice, după marele entuziasm exploziv mărturisind prin Alecsandri și Marienescu revelația deplinei și adîncii asemănări și unități a poeziei noastre populare *de pretutindeni*, o direcție înnoitoare se ivește curînd după anul 1870 prin contribuția lui Hasdeu, care cel dintîi teoretizează la noi asupra importanței a ceea ce formează procesul diversificării creației folclorice în „varianturi" [11], apăsînd astfel dimpotrivă, *nu numai* pe ceea ce aseamănă și apropie „textele", ci și asupra firești și necesarei deosebiri a acestora în funcție de loc, de timp și de contribuția neistovită a insului purtător al creației folclorice, în același timp astfel totdeauna colective dar și neîncetat individuale ! Propășind în pas cu întreaga folcloristică internațională, noua direcție și îndrumare călăuzește spre descoperirea și cercetarea tot mai atentă a funcționalității și a sincretismului *cîntecului* nostru popular în forma sa *vie*, și prin aceasta necontenit fluctuantă și caleidoscopică. La rădăcinile creației populare se așază tocmai procesul neistovit, acel *Variationstrieb*, care formează, în continuare, îndeosebi obiectul atenției minuțioase ce-și află suprema încununare în metoda de cercetare a celor mai de seamă cercetători ai folclorului românesc din secolul nostru : Béla Bartók și C. Brăiloiu. E marea descoperire a ceea ce, dincolo de asemănare și adînca unitate, aș cuteza să numesc cu un termen propriu ce mi se pare foarte adecvat *heterotropismul* funciar al creației populare celei mai autentice, din toate timpurile și locurile. Îndemnul și exemplul de a cerceta totdeauna cu migală terenul, culegînd și tezaurizînd neîncetat cît mai numeroase „variante", pentru ca din atenta și amănunțita confruntare a acestora să descoperim tocmai specificul și bogăția unității folclorului național *prin varietate și necontenita variație* a cîntecelor și a creațiilor folclorice de tot felul, nu se instituie în numele unui pozitivism orb, ci prin depășirea observației oarecum superficiale a privirii globale și a constatării desăvîrșitei unități, ce nu poate fi lipsită de pandantul său reprezentat prin continua variație și creația prin variante, cu propria lor stare civilă care, mai cu seamă aceasta se cuvine a fi mereu urmărită și cît mai amănunțit precizată dacă vrem să descoperim sensul cel mai adînc al creației colective — aceasta înseamnă progresul metodei care purcede de la suprafața fenomenelor spre etosul adîncimii, al evenimentelor *semnificative* pentru cunoașterea *procesului* creației folclorice.

În felul acesta neîntrecutul B. Bartók e cel dintîi care se învrednicește să descopere și ajunge să definească stiluri și dialecte distincte ce formează marea paletă, cu adevărat policromă, a folclorului românesc, identificînd și dovedind că dincolo de marea *unitate* se află varietatea *creatoare*, că bogăție nu înseamnă monotonie monocordă ! În aceasta constă tocmai marea și adînca frumusețe a folclorului românesc, mereu

---

[11] Cf. B. P. Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*, București, 1879, p. 502 și 543.

unitar dar și mereu altul, veșnic reînnoit ca pasărea Phoenix din cenușa eterică a instabilității unicității și a afirmării continue a procesului de veșnică reînnoire și transformare creatoare, localnică și individuală ...

Pășind în această direcție metodologică profund înnoitoare, primejdia excesului nu întîrzie însă să se ivească. Chiar B. Bartók este acela care, cercetînd și observînd cu neîntrecută minuție diferențierile zonale și „dialectale", conspectînd creația folclorică a Transilvaniei ajungea să afirme, desigur exagerat : „Ba în vîrful de nord al Ardealului este un teritoriu (Maramureșul) al cărui material melodic se deosebește în așa măsură de al celorlalte regiuni ardelenești, încît ai crede că este al unui popor din mari depărtări" [12]. Este aici desigur afirmat excesul atenției și al privirii prea stăruitoare asupra a ceea ce diferențiază și deosebește, împingînd varietatea spre afirmarea primejdioasă a alterității !

Dincolo de această exagerare vădită, se cuvine subliniat însă progresul incontestabil dobîndit de cercetarea noastră folcloristică, după depășirea empiriei din etapa, inițială, a contribuțiilor lui Alecsandri și Marienescu (care nici ei nu au pregetat, încă dintru începuturi, să releve și să minuiască de fapt, înțelegînd în felul lor, coordonînd, îndreptînd și contopind variantele și cercînd a pune oarecum stavilă procesului variației folclorice). După Hasdeu, Densusianu, Caracostea, Bartók și Brăiloiu, viziunea și convingerea noastră este astăzi solid edificată și obiectiv-științific întemeiată în ce privește problema bogăției și a *unității dialectice prin varietate* a folclorului românesc de *toate* genurile și din *tot* cuprinsul României. Dincolo de diferențierile zonale și subzonale, nu putem pierde, totuși, niciodată din vedere însăși marea și adînca unitate tematico-structurală a creației noastre populare ca expresie adîncă a etosului național. În acest sens putem distinge astfel în deplină cunoștință de cauză, spre pildă, în cele ce urmează, importanța documentară a poeziei populare ca expresie specifică a profundei și indestructibilei noastre unități naționale ...

Pe de altă parte, în căutarea esențialului, cercetarea modernă, actuală a poeziei populare, călăuzindu-se după principiile structuralismului lingvistic ne-a deprins să procedăm de aci înainte totdeauna metodic și în domeniul creațiilor folclorice spre deslușirea unor diverse „nivele", în scrutarea de la suprafața „vorbirii" către adîncimea „limbii".

În acest sens, la nivelul cel mai larg cuprinzător și de suprafață, constatăm mai întîi *marea și deplina unitate a genurilor și speciilor* poeziei noastre populare, în *tot* cuprinsul ariei noastre lingvistice și folclorice, din Timoc și Dobrogea pînă în Maramureș și Bucovina. Privite ca forme și categorii fundamentale ale evoluției diacronice și sincronice, aceleași sînt de fapt genurile și speciile poeziei populare din tot cuprinsul României, apărute și consolidate în curgerea veacurilor, chiar dacă datorită procesului evoluției istorice răspîndirea lor actuală e uneori restrînsă și detectabilă numai în cuprinsul insular al unor arii învecinate ori mai mult sau mai puțin îndepărtate : poeziile și orațiile obiceiurilor nunții, textele tradiționale ale ritualului înmormîntării ori cele ale obiceiurilor

[12] Cf. B. Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, ESPLA, [1956], p. 168.

agrare (spre pildă paparuda și chiar caloianul — regăsibil și în Transilvania după recentele observații ale prof. D. Pop de la Cluj-Napoca [13]), colindele și plugușorul moldovalah (care persistă și în Ardeal, în oratia colacului, după demonstrația convingătoare a aceluiași [14]), apoi cîntecul eroic și balada familială; în sfîrșit, doina (cu cele două vetre din arii marginale adînc conservative: cîntecul lung și „de codru" din Valahia subcarpatică — față de horea lungă, cu noduri, din Oaș și Maramureș și doina bucovineană); ca și cîntecul propriu-zis, cu toată uriașa sa varietate tematico-structurală.

Cercetarea minuțioasă preconizată și instituită de metodologia etnomuzicologică a lui Bartók și Brăiloiu este acum bine venită spre a releva pînă la saturație, și în domeniul poeziei, dincolo de profundele asemănări *și* adesea imponderabilele diferențieri zonale și subzonale, ale varietății în unitate. (Ne stă de altfel la îndemînă și modelul îndelungatelor cercetări ale lui D. Caracostea asupra *Mioriței.*) E marea chemare simfonică și rostul sintetic al „tipologiilor", elaborate de noi în cadrul larg cuprinzător al „Colecției naționale de folclor", spre a releva cum se cuvine întreaga dantelărie și filigranul meandrelor și al divagațiilor existente în crengătura arborescentă a diverselor genuri și specii ale literaturii noastre populare!

S-ar putea astăzi cu relativă ușurință preciza și cuantifica, spre pildă, care și cît de numeroase sînt temele și subiectele de cîntec epic ori de colind, răspîndite pe întreg arealul nostru folcloric; cele proprii să zicem numai Olteniei și Banatului ori cele comune Transilvaniei și domeniului moldovalah, cum este cazul tipic al versiunilor *Mioriței* și *Meșterului Manole*...

La un nivel mai adînc, sub haina larg cuprinzătoare a genurilor și speciilor descoperim apoi, dincolo de interferența tematică, *consubstanțialitatea motivică* a elementelor ce alcătuiesc „arsenalul" mijloacelor de construcție utilizate, cu adaptările necesare, în economia fiecărui gen în parte, dar funcționînd de fapt, totodată, după principiul vaselor comunicante *și* de la un gen la altul al poeziei populare. Elementele oarecum stabile, cu valoare de versuri și strofe „călătoare" formează rețeaua de similitudini formulare fundamentale a structurii interne, cea care a stîrnit, intuitiv, atît de repede și din capul locului tocmai sentimentul marii unități în varietate a folclorului nostru, chiar de la primele observații ale lui Alecsandri și Marienescu asupra textelor culese din locuri diverse, uneori foarte îndepărtate.

Pentru a exemplifica, dacă mai este nevoie, să spicuim spre pildă doar cîteva atare elemente, identificate *ad hoc* din lectura comparativă a unor colecții folclorice specific regionale reprezentînd, *toate*, culegeri de texte lirice **anterioare anului Marii Uniri**, adeverind astfel, concret, străvechea unitate consubstanțială a folclorului nostru *peste* granițele secole de-a rîndul despărțitoare. (Folosind și colecții ulterioare anului 1918, s-ar putea, desigur, obiecta că circulația și interferența

---

[13] Cf. D. Pop, *Contribuții la studiul caloianului* a. „Studii și comunicări", Asociația folcloriștilor și etnografilor, Sibiu, 1981, p. 7—26.

[14] Idem, *Plugușorul — sinteză folclorică românească, ibidem*, 1982, p. 145—172.

motivică ar putea fi explicabile ca efect consecvent actului Unirii, ceea ce am și căutat să evit!)

Copiliță cu părinți
La ce focu te măriți,
Că mila de la părinți
Anevoie-o s-o mai uiți;
Că-i mila de la străini
Ca gardul de mărăcini,
Și mila de la bărbat
Ca frunza de pleop uscat

— e un fragment din *Cîntecul miresii* cules la 1883 de G. Dem. Teodorescu „după Petrea Crețul Șolcan, lăutar din Brăila" [15].

În graiul moroșănesc, colecția lui Al. Țiplea, din 1906, consună, cu variația îndeosebi lexicală, firească vorbirii din nordul extrem al țării, astfel :

...Cocoană din doi părinți,
Ce gîndești de te măriți?
Doar n-ai milă de părinți
De păzăști să te măriți?
...Mniluța de la bărbat
Ca umbra de pom uscat...[16]

Din Dozești—Vîlcea, colecția Tocilescu (din 1900) aduce și ea, cvasi-identic, într-un cîntec de înstrăinare, cel puțin secvența motivică :

Că mila de la părinți
Anevoie vrei s-o uiți;
Iar mila de la bărbat
Ca frunza de păr uscat...[17]

Versurile finale dintr-un alt cîntec de la G. Dem. Teodorescu „scris la 1871 după Petcu Crăciun, fost lăutar în Balotești" (deci în vecinătatea Bucureștilor) :

Busuioc verde pe masă,
Rămîi, maică, sănătoasă
Daca n-ai fost bucuroasă
Să ai fată mare-n casă
Să-ți îngrijească de masă[18],

atît de asemănătoare cu finalul unui cîntec *la mire*, cules de Chr. N. Țapu din Caracal :

Busuioc verde pe masă,
Rămîi, maică, sănătoasă
Dacă n-ai fost bucuroasă
Să fii cu fecior la masă[19],

---

[15] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, Minerva, 1982, p. 317.
[16] Cf. Al. Țiplea, *Poezii populare din Maramureș*, București, 1906, p. 90, nr. 10.
[17] Cf. Gr. G. Tocilescu — Chr. N. Țapu, *Materialuri folcloristice*, București, Minerva, 1981, II, p. 82.
[18] Cf. G. Dem. Teodorescu, *ibidem*.
[19] Cf. Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 26.

sună tot atît de asemănător în acest text maramureşean din colecţia T. Bud :

Busuioc ales pe masă,
Rămîi, maică, sănătoasă,
Dacă n-ai fost bucuroasă
Să mai şed la tine-acasă [20] !

Iată şi acest text, devenit clasic sub pana prelucrării eminesciene, cules în colecţia Tocilescu „de la lăutarul Ghiţă Şchiopul, Rm. Vîlcea" :

— Frunză verde de cicoare,
Bradule, brăduţ de jale,
Ce te legeni aşa tare,
Făr' de ploaie, făr' de vînt,
Cu crengile la pămînt?
— Cum eu nu m-oi legăna... [21]

El sună astfel, cules în 1903 în colecţia Ţiplea, din nordul extrem al ţării :

— Hei, codrule, cetinule,
Ce te legini,
Ce te tregini,
Cu crăncile la pămînt,
Fără ploae, fără vînt?
— Cum eu nu m-oi legîna,
Cum eu nu m-oi trăgîna... [22]

Bine cunoscutul motiv elegiac, de cea mai largă circulaţie, pe care îl aflu în colecţia lui T. Bud, din Maramureş, în formula :

Jelcui-m-aş, jelcui...
...munţilor, /... florilor, /... brazilor [23],

se află şi în colecţiile ardelene Jarník — Bîrseanu (p. 276, nr. 161) şi Bibicescu (p. 89) ; în forme oarecum evoluate şi mai îndepărtate, în colecţiile G. Dem. (p. 327) şi Bălăşel (p. 582, din Vîlsăneşti — Argeş), dar şi în colecţia Tocilescu, cules din : Bucureşti (p. 74) ; din Corbii Mari — Vlaşca (p. 78) ; din Cristeşti — Botoşani (p. 82) ; din Săcelu — Gorj (p. 91) ; din Argeş (p. 170). (Motivul se regăseşte şi peste Dunăre, a. Sandu Timoc, 393.215 ; ca şi *Ce te legeni*, de mai sus, p. 388, nr. 199.)

De asemenea clasicul

Cîntă puiul cucului
Pe coarnele plugului
Şi pupăza pe tileagă
Strigă către boi să meargă,

[20] Cf. T. Bud, *Poezii populare din Maramureş*, Bucureşti, 1908, p. 28, nr. 29.
[21] Cf. Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 99.
[22] Cf. Al. Ţiplea, *op. cit.*, p. 55, nr. 51.
[23] Cf. T. Bud, *op. cit.*, p. 24, nr. 4.

din colecția maramureșeană T. Bud (p. 46.8), atestat și în Transilvania cel puțin a. Jarník — Bîrseanu 309, se află aproape identic cules din Ștefănești — Vîlcea, în colecția T. Bălășel, p. 390 :

Cîntă puiu cucului
Pe coarnele plugului
Și merlița pe teleagă
Și strigă la boi să meargă [24] !

Spre a evoca frapante similitudini și consubstanțialitatea poeziei populare între zona olteană și extremul nord, al Bucovinei, iată, spre pildă, motivul arhicunoscut și socotit a fi atît de pur gorjenesc :

— Marioară de la Gorj,
Cu iia numai boboci,
Na la neica vreo doi zloți
Și nu te iubi cu toți !
— Nu-mi trebuie rubla ta,
Mie-mi place dragostea
Și cînd îl pup pe neica !

(reconstituit din memorie, după cîntecul Mariei Tănase) e atestat, neașteptat (!), în colecția bucovineană Friedwagner, cules de A. Voievidca de la „Costan Șestac, țăran de 27 ani, în Vama, la 16 iulie 1908", în formularea :

Mărioară dintre bălți,
Cu dragostea-n șepte părți,
Iacă eu ți-oi da cinci zloți
Să nu te iubești cu toți.
— Tot am zis, bădiță, măi,
Că nu-mi trebi banii tăi,
Ci vreu pe drăguții mei,
Căci nu pot fără de ei !... [25]

Foarte grăitor pentru demonstrarea în acest caz a conservatismului ariilor laterale și mărginașe, valabil și în folclor ca și în lingvistică, iată același motiv cules și publicat în 1913 de Giuglea — Vîlsan în colecția *De la românii din Serbia*, care poate dovedi că motivul respectiv, socotit, în genere, specific gorjenesc, nu e decît ... o versiune și adaptare locală a unui element poetic de cea mai largă circulație în folclorul românesc, din Timoc pînă în Bucovina :

Mîndruleană dintre bălți
Cu dragostea-n patru părți,
Na la neica vreo doi sloți,
Să nu te iubești cu toți.
Mîndruleana că-mi zicea :
— Nu-mi trebue sloții tăi,
Căci ieu am pretinii miei,
Care mă iubesc cu ei !... [26]

[24] Cf. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1967, II, p. 390.

[25] Cf. M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, K. Triltsch, 1940, p. 357.

[26] Cf. G. Giuglea și G. Vîlsan, *De la Românii din Serbia*, București, F. Göbl fii, 1913, p. 311.

(Acest motiv e atestat în aceeași colecție sud-dunăreană și în formularea, mai concentrată :

Marioară din Bătoți,
Na la naica vro doi zloți
Și nu te iubi cu toți,
Numai cu naica cînd poți ! — p. 327.)

După cum e cazul și cu larg răspînditul cîntec, socotit în genere propriu Munteniei subcarpatice :

Foaie verde fir mohor,
Ușor, puiule, ușor,
Ce-mi trimiți atîta dor
Și pe tren, și pe vapor,
Pe buzele tuturor?
Trimite-mi mai puțintel
Și vino 'tale cu el,
Că știi seama la porțită
Și dulceața la guriță...

El este de cel puțin opt ori (!) atestat, într-o formulare oarecum generalizată, în colecția bucovineană a lui Friedwagner, ca, spre pildă, în această variantă culeasă de A. Voievidca de la „Gh. Lazorec, lăutar sătesc de 26 ani în Sinăuții de Jos, la 24 decemvrie 1909" :

Foaie verde teișor,
Măi bădiță, bădișor,
Nu-mi trimete-atîta dor,
Pe gurele tuturor !
Vină singur dumneata,
Bade, la drăguța ta,
Că știi unde-s cheile,
Cît îs de dulci buzele !... [27]

Acest motiv e de două ori atestat în colecția Tocilescu, culeș din Ștefănești — Gorj (p. 271) și din Piatra Neamț (p. 277) ; el se află și în culegerile din Transilvania a. Jarník — Bîrseanu (252.254) și Bibicescu (37.54), precum și în colecția maramureșeană postbelică, a lui T. Papahagi (30.151).

Referindu-ne la unele dintre cele mai apreciate — putem zice clasice — „vedete" purtătoare ale cîntecului popular, cine ar crede, spre pildă, că bine cunoscutul „blestem", atît de bine rotunjit și unitar șlefuit în repertoriul Mariei Tănase, din anii '30, e de fapt alcătuit din două mo-

[27] Cf. M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 215 (și *ibid.* : p. 45, 47, 98, 32, 185, 1218, 244).

tive atestate separat în culegeri din extremul nord al țării, spre pildă, în Bucovina, a. Friedwagner, 460 :

... Cine iubește și lasă,
Blastămă-l să n-aibă casă !
Aibă casa racului
În fundușu lacului,
Și hrana gîndacului
În vîrful copacului,
Și odihna șerpelui
În crucile drumului,
În calea voinicului...

și în Maramureș, a. T. Papahagi, p. 9 :

... Că furnica încă-i furnică
Și umblă pă su' pămînt,
Și să ține de cuvînt ;
Da' tu ești un botădzat
Și de cuvînt te-ai lăsat !... [28]

După cum unele cîntece din repertoriul cîntăreței Ileana Constantinescu, originară din Comani — Olt, care au căpătat o atît de largă răspîndire în anii 1950, se află astfel atestate, spre pildă în colecția maramureșeană a lui T. Bud, din 1906 :

Busuioc, floare cătată,
Vină, mîndră, de-mi arată
Unde ne-am iubit odată !
Că de cînd ne-am despărțit,
Dorul m-a îmbătrînit.
Săraci, cărările mele,
Cum umblă mîndra pe ele
Tot plîngînd și suspinînd
Și la mine tot gîndind !... [29]

Și :

Foaie verde flori mărunte,
Mîndruliță de la munte,
Șterge-ți floarea de pe frunte,
Că ți-a ieșit vorbe multe !
Frunzuliță avrămească,
Las' să iasă
Că nu-mi pasă,
M-a făcut mama frumoasă,

[28] Cf. T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București, Cultura națională, 1925, p. 9.
[29] Cf. T. Bud, *op. cit.*, p. 31, nr. 25.

cules din Argeș a. Tocilescu p. 139, dar și în două variante din folclorul timocean, precum :

— Fa Mărițâ de pe munte,
Ce ți-ai tăiat păr pe frunte?
Ți-a scos lumea vorbe multe,
Fa Mărițo de la munte!
— Las să scoată, că nu-mi pasă... [30]

După cum și cîntecul astăzi atît de bine cunoscut, *Mierlița cînd e bolnavă*, preluat de aceeași Ileana Constantinescu după varianta lăutarului muscelean Al. Cercel, culeasă de P. Carp în jurul anului 1960, în colecțiile ICED, se află atestat în colecțiile din Transilvania a. Jarník — Bîrseanu (218.11 ; 280.187) și Bibicescu (108.138 și 110.140), dar și în colecția postbelică maramureșeană a lui T. Papahagi, p. 43, nr. 217.

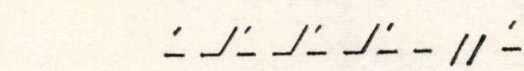
După aceste — puține — exemple citate (care s-ar putea cu mare ușurință foarte mult îmbogăți ; Catalogul motivic al liricii populare ne-ar putea ușor veni astăzi în sprijin !), stăruind în cele de mai sus sistematic în evocarea unor atît de frapante apropieri și similitudini între motive poetice cvasiidentice regăsibile *din folclorul timocean pînă în Maramureș și Bucovina*, poate că cea mai prețioasă concluzie ce s-ar desprinde cu privire la incontestabila și deplina unitate structurală, funciară, a poeziei noastre populare e bine venită spre a aduce aci un răspuns întîrziat inexplicabilelor și primejdioaselor îndoieli și frămîntări de care tînărul T. Papahagi s-a lăsat furat în capitolul final intitulat *Etnografia istorică a Maramureșului* al atît de valoroasei sale lucrări *Graiul și folklorul Maramureșului*, din a. 1925, p. LXXVII — LXXXIII.

Toate acele îndoieli ale lui T. Papahagi, înclinînd spre complicate explicații migraționiste sud-dunărene în încercarea de deslușire a formării poporului român, și îndeosebi a ramurii maramureșene, și-ar fi putut găsi, desigur, fireasca și plauzibila motivare a atît de elocventelor apropieri dintre graiul și folclorul maramureșean și ramura sud-dunăreană a românilor macedoneni, mai curînd decît în ipotetica și nedemonstrabila străveche migrație din sud în nord, spre care înclina T.P., prin aplicarea în acest caz tipic a teoriei conservatismului ariilor laterale și mărginașe ! La ce bun să punem sub semnul întrebării „o continuitate directă și neîntreruptă a vieții romane în acest colț românesc" ? (p. 77) Inutilă și riscantă „considerațiunea — pe care o socot definitiv cîștigată, după cum scrie T.P. — că în maramureșenii de astăzi nu putem vedea descendenți direcți ai unei colonizări romane în acest ținut sau ai unei romanizări a lui, e natural ca elementul maramureșean să-l considerăm ca fiind stabilit aci ulterior sec. al 10-lea și că, după anumite probabilități, el va fi venit din sudul Dunării !" (p. 80) Inutilă și nedemonstrabilă, deși prezentată ca „logică și oarecum justificată viziunea etnolinguistică cum că, din diferite împrejurări istorico-geografice în directă legătură cu păstoritul, elementul românesc sud-dunărean va fi atins în migrațiunile sale aceste puncte nordice ale dacoromânei, stabilindu-se deci în Maramureș" (p. 82).

[30] Cf. Cr. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, Editura pentru Literatură, [1967], p. 425, nr. 369 (cf. și p. 432, nr. 396).

Chiar cunoscînd imposibilitatea demonstrației „unei colonizări romane în acest ținut" (al dacilor liberi !) și limitîndu-ne numai la palpabila și incontestabila „romanizare a lui", ciudatele asemănări constatate de T.P. între ramura românilor sud-dunăreni și Maramureș, la care adăugăm în cele din urmă și similitudinile poeziei populare lirice evocate mai sus (și care ar putea fi mult sporite !) se explică — credem — *pe deplin* prin teoria larg acceptată, cu valoare axiomatică, a conservatismului ariilor laterale și mărginașe ! Consubstanțialitatea evidentă a arsenalului motivic al poeziei noastre populare *de pretutindeni* poate fi și ea, negreșit, o dovadă incontestabilă în acest sens !

În sfîrșit, un ultim și fundamental „nivel", de adîncime, al deplinei unități constatabile în temeiurile structurale ale poeziei noastre populare îl formează matricea unitară, niciodată contrazisă, a schemei proprii versului popular cîntat, de pretutindeni : măsura constantă de 8, sau mai rareori de 6 silabe, cu variantele catalectice de 7 și 5 silabe, structurate în 4 — respectiv 3 — picioare cu ritm descendent



S-a făcut dovada că aceasta are directă legătură cu însăși structura intonațională unitară a limbii române [31] și s-a sugerat plauzibila filiație nemijlocită a acestei structuri metrice și ritmice, ca și a rimei precumpănitor asonante, din însăși poezia latină vulgară și mediolatină ... [32]

Prin toate cele mai sus arătate, marea și adînca unitate a poeziei noastre populare constituie negreșit expresia specifică, profund grăitoare și incontestabilă a unității noastre naționale în tot cuprinsul fruntariilor naturale ale României.

Actul istoric al Marii Uniri de la 1 Decembrie, pe care îl sărbătorim astăzi, la a 65-a aniversare a sa, nu este astfel decît încununarea firească și necesară a multiseculare evoluții istorico-politice și culturale care își cerea în cele din urmă neîntîrziata și definitiva sa împlinire în viața și prin voința poporului român, în neuitatul an 1918 !

Noiembrie 1983

LA POÉSIE POPULAIRE — EXPRESSION SPÉCIFIQUE DE L'UNITÉ NATIONALE DU PEUPLE ROUMAIN

Résumé

La première partie de l'étude relève l'exceptionnelle contribution de la collection classique de V. Alecsandri, *Poésies populaires des Roumains* (1866), au développement de la conscience nationale des Roumains.

[31] Cf. G. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, „Revista de etnografie și folclor", a. 8 (1963), nr. 1—2, p. 41—59.

[32] Cf. O. Bîrlea, *Folclorul românesc*, București, Ed. Minerva, 1983, II, p. 430—431.

La deuxième partie est consacrée à souligner, au-delà de la variété régionale, trois « niveaux » de l'unité foncière de notre poésie populaire :

— Les mêmes genres et espèces (l'ancienne poésie rituelle, les doïnas, la poésie épique ...) ;

— La consubstantialité, par la presque identité, de certains motifs (prouvée par des exemples concrets des textes puisés à la poésie lyrique de *toutes* les provinces ; exemples retrouvés dans les meilleures collections publiées *avant le 1 Décembre 1918)* ;

— L'unité fondamentale, l'identité formelle, jamais démentie, de la structure métrique des vers populaires roumains chantés.

CARPAȚII ROMÂNIEI, AX ETNOCULTURAL

NICOLAE DUNĂRE

Din ansamblul spațiului larg de formare a limbii și poporului român, cuprins între Carpații Nordici, Dunărea de Jos, Marea Neagră și Munții Balcani, caracterizat prin substratul traco-dacic, întrepătruns de stratul etnocultural romanic [1], cercetarea de față își propune să releve numai *funcția etnoculturală*, puternic întemeiată și întregită antropogeografic, etnolingvistic și politic, *a lanțului nostru carpatic*, a zonelor etnografice-folclorice care-l alcătuiesc, în contextul statului național rezultat al Unirii celei mari.

Pentru documentarea acestei funcții am luat ca puncte de sprijin și reper rezultatele achiziționate anterior de către diferitele discipline umaniste de la noi, printre care în primul rînd antropologia, arheologia, antropogeografia, istoria, lingvistica, etnologia și folcloristica. Acestora le datorăm relevarea multor laturi privind *fondul comun etnocultural* și *caracterul permanent* al relațiilor dintre zonele etnografice-folclorice de pe versantele intracarpatic și transcarpatic.

Printre sarcinile contemporane, implicite, asumate de școlile românești de etnologie și folcloristică, cercetările pentru numeroase monografii zonale carpatice [2], desfășurate de aproape un secol pe unul sau pe altul din versantele lanțului nostru montan, un rol de seamă a revenit abordării

---

[1] *Atlasul antropologic al Olteniei*, București, 1968; Al. Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 77—92, 203—217; Andrei Oțetea (red.), *Istoria poporului român*, București, 1970; C. C. Giurescu, D. C. Giurescu, *Istoria românilor*, București, 1974, I.

[2] De. ex. T. Frâncu, G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moții)*, București, 1888; Ștefan Buzilă, *Monografia satului Sîniosif sau Poiana*, Sibiu, 1910; Victor Păcală, *Monografia comunei Rășinariu*, Sibiu, 1915; C. Rădulescu-Codin, *Muscelul nostru*, Cîmpulung, 1922; H. H. Stahl (red.), *Nérej, un village d'une région archaïque*, Institutul de științe sociale al României, București, 1939, I, II, III; A. Golopenția, Mihai Pop (red.), *Dâmbovnicul, o plasă din sudul jud. Argeș*, în „Sociologie românească", an. IV (1939—1942) nr. 7—12, p. 458—521; Ion Conea (red.), *Clopotiva, un sat din Hațeg*, București, Institutul de Științe Sociale, 1940, I, II; Traian Herseni (red.), *Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș)*, Institutul de Științe Sociale al României, 1944—1945, I—V; Ion I. Ionică, *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, București, 1943; Nicolae Dunăre, *Specificul etnografic al Cîmpiei Ardealului*, Sibiu, 1956; Ovidiu Bîrlea, *Monografia folclorică a Ținutului Pădurenilor*, ms., 1959, I—II, din al doilea volum, cap. *Cîntecele rituale funebre din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", Cluj, 1971, p. 361—407; Romulus Vuia, *Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor*, în *Studii de etnografie și folclor*, București, 1980, I, p. 405—481; Vasile Adăscăliței, *Teatrul folcloric în județele Bacău și Neamț*, Bacău, 1968; N. Dunăre (red.), *Arta populară din Valea Jiului*, București, 1963; N. Dunăre (red.), *Țara Bîrsei*, București, 1972, 1974, 1983, I—III; Colectiv, *Etnografia Văii Bistriței*, Piatra-Neamț, 1973; etc.

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 21—38, București, 1984

sistematice, obiective, comparativ-istorice, pluridisciplinare și interdisciplinare a regiunii Carpaților Meridionali și Orientali. În final, achiziționarea critică a acestor rezultate a condus la definirea acestui important lanț carpatic ca ax etnocultural al României. Această funcție, de altfel nu numai etnoculturală, ci și antropogeografică și etnoistorică, iese cu atît mai mult în relief cu un statut și un rol propriu, cu cît, din motive istorico-politice cunoscute, regiunile și zonele de pe ambele versante s-au aflat, secole de-a rîndul, în mod artificial despărțite în organizații statale diferite, deși legăturile de limbă și cultură, ca și conștiința comunității de origine etnoistorică au fost mereu prezente [3].

Un prim suport științific a fost conferit de rezultatele specifice ale cercetărilor antropogeografice și etnolingvistice pe teren, ca și ale celor istorice de arhivă. Acestea au relevat pe deplin rolul de *bază naturală* al lanțului montan, structura sa morfologică specifică, situat ca un ax regional antropogeografic, ca o coloană vertebrală în mijlocul teritoriului României, reunit la finele anului 1918, factor condiționant deosebit de propice pentru transmiterea radială a bunurilor materiale și spirituale populare de pe un versant pe altul înspre cele patru puncte cardinale ale spațiului românesc. Așadar, întreținerea unor legături permanente (rutiere, economice, demografice etc.) între locuitorii din zonele etnografice-folclorice limitrofe situate de o parte și de alta a lanțului carpatic a fost înlesnită și de mediul geografic însuși, de structura morfologică a acestui lanț muntos, de așezările omenești montane și de roirile acestora [4]. Totodată, cunoscutele drumuri dacice și daco-romane, conservate și dezvoltate în secolele următoare, au întregit și sporit aceste înlesniri ale mediului geografic carpatic din mijlocul României. Datele științifice de teren încorporate și sistematizate în atlasele lingvistice apărute în ultima jumătate de secol nu fac decît să ilustreze și să sublinieze, cu o obiectivitate pregnantă, aceste realități și relații interregionale [5].

Ne aflăm, deci, în fața primei explicații convergente — antropogeografice și etnolingvistice — de altfel în deplină convergență și cu alți parametri condiționanți și constitutivi, inclusiv cu cei de ordin istoric, a faptului etnocultural că zonele etnografice-folclorice de pe versantul nord-vestic al lanțului montan care străbate țara noastră — Valea Jiului,

---

[3] Nicolae Dunăre, *Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților* în „Studii și cercetări de istoria artei", an. X (1963) nr. 1, p. 198—199; idem, *Din temeiurile etnografice ale Unirii Țărilor Române*, în „Făclia", Cluj, an. XIV (1959) nr. 3807, p. 2.

[4] George Vâlsan, *Carpații în România de azi*, în „Convorbiri literare", nr. 6—7 (1924), p. 9—12; idem, *Transilvania în cadrul unitar al pământului și statului român*, în vol. *Transilvania, Banatul, Crișană, Maramureșul*, București, 1929; Colectiv, *Din istoria Transilvaniei*, București, 1962, ediția a doua, p. 1—15 (Tiberiu Morariu, *Transilvania în cadrul unitar al R.P.R.*).

[5] *Atlasul lingvistic român*, I, 1, 2: Sever Pop, Cluj, 1938, 1; Sibiu — Leipzig, 2; *Micul Atlas lingvistic român*, I, 1, 2: Sever Pop, Cluj, 1938, 1; Emil Petrovici, Sibiu — Leipzig, 1940, 2; II, Sever Pop, Sibiu — Leipzig, 1942; *Micul Atlas lingvistic român. Serie nouă*, I, II, III: Emil Petrovici, Ioan Pătruț etc., București, 1956, 1967; *Atlasul lingvistic român. Serie nouă*, I, II, III, V, VI: Emil Petrovici, Ioan Pătruț etc., București, 1956, 1961, 1965, 1966, 1969; VII. Ioan Pătruț etc., București, 1972; *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Maramureș*, I, II, III: Petru Neiescu, Grigore Rusu, Ionel Stan, București, 1969, 1971, 1973; *Atlasul complex „Porțile de Fier". Partea lingvistică*: Teofil Teaha, Marin Petrișor, București, 1972; *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni. Oltenia*, I, II, III: Boris Cazacu, Teofil Teaha, Ion Ionică, Valeriu Rusu, București, 1967, 1970, 1974; IV: Teofil Teaha, Ion Ionică, Valeriu Rusu, București, 1980; *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni*. Banat, I: Petru Neiescu etc., București, 1980.

Țara Hațegului, Mărginenii Hațegului, Pădurenimea Hunedoarei, Mărginenimea Sibiului, Valea Sebeșului, Țara Oltului (cu subzonele Avrig, Făgăraș, Perșani), Țara Bîrsei (cu subzonele Bran, locuită de-a lungul secolelor exclusiv de români; Bîrsa de Sus, de români și sași; Bîrsa de Jos, de români și sași; Buzaie, de români, precum și de secui), Treiscaune (cu subzonele Baraolt, Bretcu și Covasna, locuite de secui și români), Harghita (cu subzonele Odorhei, Ciuc, Valea Cașinului și Gheorgeni, locuite de secui și români), subzonele Valea Gurghiului și Toplița-Bilbor din nord-estul județului Mureș, predominant românești etc. — prezintă un număr apreciabil de componente condiționante și constitutive comune sau asemănătoare cu zonele situate pe versantul opus — Podișul Mehedinților, Gorj (cu subzonele Jaleș sau Jiul de Sus, Motru și Gilort), Vîlcea (cu subzonele Țara Loviștei, Drăgășani și Valea superioară a Oltețului), Valea superioară a Argeșului (continuată în sud de subzonele Dîmbovnic și Pitești), Muscel, Dîmbovița, Prahova, Buzău, Rîmnicu Sărat, Țara Vrancei, Soveja, Valea superioară a Trotușului, Neamț, Valea Bistriței moldovenești etc.

Prin prisma componentelor condiționante se relevă un relief montan și submontan cu numeroase poteci, precum și cu importante trecători săpate în lanțul carpatic de rîurile Jiu, Olt, de afluenții Ialomiței și Prahovei, de rîurile Buzău, Oituz, Uz și Bistrița. De asemenea, se caracterizează printr-un bogat patrimoniu forestier, prin bogate pășuni (mai însorite pe versantul sud-estic) pentru vărătul turmelor, ca și prin numeroase finațe pentru iernat. Formele de relief ale acestei regiuni și structura ei agrogeografică sînt propice pentru exercitarea agriculturii în runcuri și în terase.

Datorită unor condiții politice feudale, specifice îndeosebi primei jumătăți a mileniului nostru, multă vreme zonele etnografice-folclorice ciscarpatice (punctul de referință al acestei diferențieri este Transilvania, regiunea intracarpatică) nu au fost încorporate în *Ardealul comitatelor*, ci au cunoscut un context etnoistoric convergent sau chiar comun cu zonele transcarpatice limitrofe, cu tot atîtea consecințe pe planul obiceiurilor, folclorului literar, muzical și coregrafic, al portului popular etc. Țara Hațegului și Valea Jiului hunedorean aparținuseră Țării Românești pînă la 1520, iar teritoriul Văii Jiului hunedorean și după această dată. Țara Almașului (Marginea, Mărginenimea, Mărginimea Sibiului) și Țara Oltului au fost feude ale unui șir de domnitori din Țara Românească. Branul a avut în cîteva rînduri pîrcălab muntean. Țara Vrancei a constituit o mică „republică" la intersecția celor trei principate, un timp aparținînd Munteniei, dar de la Ștefan cel Mare numai Moldovei. În sfîrșit, statutul de autonomie grănicerească i-a permis secuimii să dezvolte strînse relații de întrajutorare militară, de schimburi economice etc. cu domnitorii și cu locuitorii Moldovei [6]. Asemenea situații, durabile în timp,

[6] I. Bogdan, *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și Ungaria în secolul XV și XVI*, București, 1902; Ion Donat, *Hotarele Olteniei*, în „Arhivele Olteniei", an. XVI (1937) p. 225—264; P. Râmneanțu, *Problema iradierii românilor din Transilvania în Principatele Române*, Cluj, 1946; *Istoria României*, București, 1962, II, p. 156, 235—236, 293 passim; *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, București, Editura Academiei, 1956, p. 203—241 (Șt. Pascu, *Relațiile economice dintre Moldova și Transilvania în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 203—217; I. Sabău, *Relațiile politice dintre Moldova și Transilvania în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 219—241).

s-au răsfrînt pe plan etnopsihologic. În opinia locuitorilor transilvăneni din zonele de pe versantul nord-vestic, aceştia nu s-au socotit „ardeleni". „Ardealul începe dincolo de Jii", susţin hunedorenii ; „Ardealul începe dincolo de Olt", afirmă locuitorii Ţării Făgăraşului. Şi tot astfel, nu se socot „ardeleni" nici mărginenii sibieni, bîrsanii, breţcanii şi secuii [7]. La conturarea şi închegarea acestui comportament etnopsihologic a contribuit şi conservarea în lungul aceluiaşi lanţ montan a unui număr important de foste formaţiuni prestatale româneşti, de zone sau, mai frecvent, subzone etnografice-folclorice intracarpatice şi pericarpatice, cu statut de *vetre etnoculturale* de comuniune, stabilitate şi interferenţă între locuitorii din Transilvania, Ţara Românească şi Moldova, *teritorii-nuclee* caracterizate printr-o pronunţată viaţă tradiţională şi continuitate etnoistorică românească : Ţara Almăjului, Banatul Severinului, Ţara Haţegului, Mărginenimea Sibiului, Ţara Oltului, Ţara Bîrsei, Munţii Breţcu, Valea Gurghiului, Topliţa-Bilbor etc. pe versantul ciscarpatic, iar pe versantul transcarpatic Munţii Mehedinţului, nordul Gorjului, Ţara Loviştei, Cîmpulung (Muscel), „cîmpulungul" Chioajdele, Ţara Vrancei, Neamţ, Valea superioară a Bistriţei moldoveneşti, Ţara Dornelor, Cîmpulung Moldovenesc etc. [8].

Concomitent cu conservarea unui fond principal etnocultural [9], legăturile între zonele etnografice-folclorice de pe cele două versante carpatice s-au continuat, diversificat şi adîncit prin mişcări de populaţie, practicarea cărăuşitului meşteşugăresc şi comercial, transhumanţa pastorală, constituirea multor aşezări de români transilvăneni („ungureni") pe versantul sud-estic [10], schimburi economice pe piaţa vechilor centre comerciale ce încadrau Carpaţii (Sibiu, Braşov, Sfîntu Gheorghe, Bistriţa, Vatra Dornei, Baia, Piatra-Neamţ, Focşani etc.) [11] şi, nu mai puţin, *nedeile* de pe înălţimi, *adevărate cîmpii ondulate* pe care se desfăşurau nu numai tîrguri (anuale) cu importante funcţii social-economice, dar şi ample expoziţii vii de creaţii etnoculturale (materiale şi spirituale) şi etnoartistice [12].

Dintre particularităţile zonale pe plan ocupaţional, mai semnificative sînt : limitarea mişcării pastorale numai la forma de pendulare dublă în Mehedinţi, Gorj, Ţara Loviştei, Mărginenii Haţegului, Ţara Vrancei,

---

[7] Silvestru Moldovan, *Ţara noastră*, Sibiu, 1894, p. 52, 102 ; Ovid Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915, p. 103, 222 ; *Arta populară din Valea Jiului*, 1963, p. 31—32.

[8] Nicolae Dunăre, *Teoria zonelor etnografice şi vetrele etnoculturale de continuitate românească*, în *Oltenia. Studii şi comunicări*, vol. III, Craiova, 1981, p. 243—250.

[9] *Arta populară românească*, Bucureşti, Editura Academiei, 1969 ; N. Dunăre, *Probleme ale fondului principal comun în cultura şi arta populară românească*, în „Apulum", an. VI (1967) p. 537—556.

[10] Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*, în „Buletinul Societăţii Române de Geografie", vol. LI, Bucureşti, 1932 ; I. Conea, *Villages d'Ungureni dans l'Olténie Soubcarpatique*, în „Archives pour la science et la réforme sociales", an. XIV (1943), nr. 1—4.

[11] Samuel Goldenberg, *Hallerii. Un capitol din istoria comerţului şi a capitalului comercial din Transilvania în sec. XVI*, în „Studii. Revistă de istorie", 1958, nr. 5, p. 94—95 ; Carol Göllner, *Über die Beziehungen siebenbürgisch-sächsischer Töpfermeister mit der Moldau (14—16. Jahrhundert)*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", an. IV (1961), p. 83—88. Nicolae Dunăre, *Ethnographische Beziehungen den Gebieten diesseits und jenseits der Karpaten*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", an. VIII (1965), nr. 2, p. 5—20.

[12] Ion Conea, *Vechile tîrguri-nedei de pe culmile Carpaţilor*, în „Buletinul ştiinţific al Secţiei de geologie şi geografie a Academiei", II (1957) nr. 1—2, p. 107—118 ; *Arta populară din Valea Jiului*, 1963, p. 56—60.

Neamț, Valea superioară a Bistriței moldovenești, Valea Gurghiului și Toplița-Bilbor ; extinderea acesteia pînă la transhumanța redusă în Țara Hațegului, Vîlcea, Argeș, Muscel, Dîmbovița, Prahova, Buzău, Rîmnicu-Sărat, dar și pînă la transhumanța amplă (iernatul în Bărăgan, Baltă, Dobrogea, Basarabia, Crimeea, Caucaz, Adrianopole), ca în cazul multor păstori din Mărginenimea Sibiului, Țara Bîrsei, Covasna, Munții Brețcu sau a unui număr mai redus de păstori din Valea Jiului și din Țara Oltului [13].

În ansamblul relațiilor etnoculturale dintre cele trei provincii românești, un rol deosebit l-au jucat drumurile, care demonstrează permanenta orientare a regiunii intracarpatice (Transilvania) către cele transcarpatice, faptul că relațiile economice, politice și culturale dintre acestea au fost mai strînse decît cu oricare din țările învecinate [14]. Astfel, Transilvania a continuat să păstreze aceste legături și cînd era un voievodat în cadrul regatului feudal ungar sau principat autonom (vasal turcilor), ca și atunci cînd constituia un principat autonom în cadrul general al Imperiului habsburgic [15]. Însăși cancelaria aulică vieneză constata caracterul necesar și strîns al legăturilor Transilvaniei cu celelalte două țări românești [16].

După cum releva și istoricul maghiar László Kövári, în vreme ce Ungaria s-a orientat mai ales spre apus, Transilvania a manifestat o predilecție neabătută spre cele două țări de peste Carpați [17]. Rețeaua de drumuri comerciale ilustrează cel mai clar această orientare și, implicit, posibilitatea dezvoltării principalelor sale legături etnografice și folclorice. În vreme ce cu Ungaria o legau două drumuri, iar cu Slovacia și Polonia cîte unul, drumurile comerciale cu Moldova și Țara Românească erau mai numeroase și mai frecventate [18]. Astfel, înspre Moldova se îndreptau patru drumuri : cel al Brașovului (pe la pasul Oituzului), drumul Trotușului (pînă la Bacău), un drum care lega centrul Transilvaniei cu nordul Moldovei (pe la Tulgheș) și cunoscutul drum al Bistriței. Mult mai mare era numărul drumurilor care legau Transilvania cu Țara Românească : unul apusean, de la Oradea prin Arad, Timișoara, Lugoj, Caransebeș, Orșova, pînă la Turnu-Severin ; un drum sudic, pe la pasul Vîlcan, care unea Țara Hațegului și Valea Jiului hunedorean cu Oltenia, pînă la Dunăre ; alt drum sudic lega Sibiul, de-a lungul rîului Olt, cu Turnu-Măgurele și cu Peninsula

---

[13] Nicolae Dunăre, *Sistemul ocupațional pastoral, factor de stabilizare și comunicare*, în „Analele Banatului. Etnografie", I (1981), Timișoara, p. 21—42.

[14] Georgie Reichersdorffer, Transilvano autore, *Chorographia Transylvaniae*, Colonia, 1595, p. 38 ; Giovannandrea Gromo, *Compendio di tutto il regno posseduto dal re Giovanni Transilvano et di tutte le cose notabili d'esso regno*, în „Apulum", II (1943—1945) p. 189 ; Dézsö Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában* V, Budapest, 1897, p. 227 ; M. Costăchescu, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, Iași, 1932, p. 751 ; I. Bogdan, *op. cit.*, p. 98, 234 passim ; *Din istoria Transilvaniei*, București, I, 1962, ediția a doua, p. 135. Un rol deosebit au jucat *drumurile sării* (care legau cele trei provincii istorice), *căraușia pe ape* (plutăritul între Carpații Meridionali și cei Orientali pînă la Dunăre, din cursul secolelor XVIII—XIX), *drumurile meșteșugarilor* (ciubărarii și holoangării din Țara Moților, *spătarii* din Țara Zărandului, olarii din zonele Ciuc, Rădăuți etc.).

[15] *Din istoria Transilvaniei*, I, p. IX—X.

[16] Ion Moga, *Politica economică austriacă și comerțul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în „Anuarul Institutului de istorie din Cluj", VII (1937—1938) p. 144.

[17] László Kövari, *Erdély történelmi*, Pesta, I, 1859, p. 136.

[18] B. Bocsycsy, *Magyarország legenevezetesebb kereskedelmi utvonalaim a XIV és XV-ik században*, în „Foldrajzi Kozlemenyek", Budapest, 1914, p. 301 și urm.

Balcanică; Brașovul și Țara Bîrsei erau legate prin patru drumuri cu Dunărea, dintre care unul ducea în portul Brăila [19].

De altfel, negustorii moldoveni și munteni se întîlneau foarte des cu cei transilvăneni, nu numai în cuprinsul tîrgurilor care se desfășurau în orașele, amintite mai sus, din apropierea lanțului carpatic, dar și în restul Transilvaniei, la Cluj, Aiud, Mediaș, Sighișoara, Oradea, Timișoara etc. Pe de altă parte, un mare număr de meșteșugari și negustori ambulanți de produse ale satelor specializate în meșteșuguri pătrund pînă în cele mai depărtate sate din întreaga țară. Unele sate și-au extins aria geografică de desfacere a produselor meșteșugărești și dincolo de granițele României, în vechea Rusie, în Ucraina Transcarpatică, Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia, Bulgaria [20].

Satele specializate în meșteșuguri care au ajuns să îmbrățișeze o arie geografică de desfacere mai întinsă, cuprinzînd două sau chiar cele trei principate românești, au avut posibilitatea de a juca un rol nemijlocit în întreținerea și dezvoltarea relațiilor etnoculturale dintre regiunile situate de o parte și de alta a Carpaților Meridionali și Orientali. Menționăm succint doar cîteva situații reprezentative pentru diferitele genuri de meșteșuguri și pentru feluritele raporturi interregionale [21].

Din Moldova, un rol mai important le-a revenit satelor Nereju și Vidra din Țara Vrancei, care au produs și vîndut vase de lemn, nu numai în sud-vestul Moldovei, dar și în zonele Rîmnicu-Sărat, Buzău, Muscel etc. din Muntenia. Satele specializate în olărit din regiunea subcarpatică a Olteniei și Munteniei, precum și cele specializate în țesutul covoarelor din zonele Prahova și Dîmbovița, încă înainte de revoluția de la 1848 au alimentat cu produsele lor, pînă în zilele noastre, zonele de pe versantul nordic al Carpaților Meridionali. Cojocarii din Săliștea Sibiului și-au plasat „pieptarele mărginene" pe versantul sudic al aceluiași lanț montan, în vreme ce meșterii fluierari din Oltenia sînt nelipsiți de la tîrgurile de țară de pe versantul nordic. Încă de pe vremea lui Alexandru Lăpușneanu se atestă pătrunderea în Moldova a produselor cojocărești din zona Bistrița-Năsăud. Satele de olari de pe versantul apusean al Carpaților Orientali și-au desfăcut piesele de ceramică pe versantul răsăritean al aceluiași lanț montan.

Un rol însemnat în domeniul legăturilor etnoculturale dintre Moldova și Transilvania l-a jucat satul Nadișa — Bacău, specializat în cobze, care cu mult înainte de primul război mondial vindea anual peste o mie de instrumente muzicale în zonele transilvănene din regiunea Carpaților Orientali, precum și mult mai multe în părțile răsăritene. Satul vrîncean Vidra, loc pentru „tîrg de țară", dar și specializat în confecționarea vaselor de lemn, și-a vîndut produsele în toate zonele care încadrează

---

[19] C. Alinescu, N. Pașa, *Vechile drumuri moldovenești*, în „Analele de geografie și antropogeografie", București, V, 1914—1915; N. Iorga, *Drumurile de comerț creatoare ale statelor românești*, București, 1928; P. P. Panaitescu, *Interpretări românești*, București, 1947; *Din istoria Transilvaniei*, 1962, I, p. 135—136, 189.

[20] Florea Florescu, *Drumurile prin țară ale unor moți vidreni*, în „Sociologie românească", an. III (1938), nr. 7—9, p. 374—377; N. Dunăre, *Rolul satelor specializate în meșteșuguri în dezvoltarea legăturilor dintre țările românești*, în „Apulum", VI (1967) p. 537—556.

[21] N. Dunăre, *Die Verbreitung der Handwerkerdörfer in Rumänien*, în „Cibinium", Sibiu, 1967—1968, p. 23—70; Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, 1973, p. 343—344; Valer Butură, *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Cluj-Napca, 1978, p. 367—369.

Curbura Centrală a Carpaților și mai departe în cuprinsul celor trei țări românești. Satele de meșteri văsari (ciubărari) din Țara Moților, cele de spătari din Țara Zărandului etc. și-au răspîndit produsele în întreg spațiul românesc. Fără a diminua rolul important pe care l-a jucat păstoritul în păstrarea și adîncirea unității graiului și folclorului nostru plastic, literar, muzical și coregrafic, constatăm că și comerțul cu produse meșteșugărești a ocupat un loc de seamă în această direcție.

Portul popular tradițional exprimă, dintre domeniile artei plastice populare, cel mai pregnant fondul principal comun și rezultatele contactelor interzonale prin broboada de cap și brîul din portul feminin, cămașa lungă și sumanul lung în portul ambelor sexe, sumanul deschis în portul bărbaților de pe ambele versante carpatice, ca și prin pătrunderea la sud-est de Carpați a cămășii transilvănene cu „barburi" și a celei cu deccrul brodat pe muchiile cutelor ; prin prezența fotei, cu care se înfășoară trupul de la brîu în jos, nu numai în zonele sud-est carpatice, dar și într-o seamă de zone ciscarpatice, ca Țara Bîrsei, Covasna, Bretcu, Valea Gurghiului etc. Reținem atenția doar asupra cîtorva piese de port care s-au bucurat de un transfer regional cu totul deosebit.

Cămașa bărbătească cu „barburi" — care are, în afară de clinii obișnuiți laterali, cîte un clin special la piept și la spate, brodat în forma literei „M" — așa cum o descrie Johannes Tröster, încă în secolul al XVII-lea, avea o formă perfect conturată : „mai întîi de toate la joc perechile tinere merg în cămașa lor... despicată în părți ; la fiecare din acestea *pe piept și înapoi la spate* în așa fel sînt cusute încît formează litera latină M" [22]. Cum s-a arătat pe larg în alte lucrări [23], acest tip de cămașă, din portul românilor din Mărginenimea Sibiului, Valea Jiului hunedorean, Mărginenii Hațegului, Valea Sebeșului, Munții Apuseni etc., este mult mai vechi decît semnalarea datorată lui J. Tröster. El a fost răspîndit la sud de Carpați o dată cu primul val de români transilvăneni („ungureni") care au exercitat în aceste părți transhumanța pastorală redusă ori amplă și au început să formeze așezări omenești proprii în nordul Olteniei (Gorj, Vîlcea) și al Munteniei (Argeș, Muscel etc.). Cămașa croită cu barburi oglindește în mod plastic adaptarea acestei piese de port la specificul ocupației de păstor. De altfel, enumerarea zonelor de mai sus ne arată păstrarea cămășii cu „barburi" la acele grupe de populație românească în viața cărora, cel puțin pentru o anumită perioadă de timp, sistemul ocupațional pastoral sub diferite forme tipologice, cositul fînațelor și agricultura montană ori submontană au constituit activități economice și surse de trai importante, predominante chiar. Varianta cea mai apropiată de prototipul acestei cămăși, întîlnită încă în al treilea pătrar al secolului nostru, o constituie cămașa bătrînească cu „barburi" purtată în mocănimea Munților Trascăului din regiunea Munților Apuseni. Din variantele zonale ale tipului, aceea a românilor transilvăneni stabiliți în nordul Olteniei prezintă o caracteristică tehnică și artistică, și anume o dezvoltare structurală cu adevărat excepțională : croirea clinilor (mari și mici) a depășit incomparabil mai mult scopul lor inițial utilitar, făcînd

[22] J. Tröster, *Das Alt und Neue Teutsche Dacia*, Nürnberg, 1666, p. 347—348.

[23] *Arta populară din Valea Jiului*, 1963, p. 420, 427—429 ; *Arta populară românească*, 1969, p. 433, passim.

să predomine caracterul vădit decorativ al acestora, prin adăugarea unui mare număr de „băgături", pînă la 32, introduse în sectorul rezervat clinilor laterali. În schimb, spre deosebire de varianta dezvoltată pe Valea Arieșului, caracterizată printr-un bogat decor policrom, cea din nordul Olteniei a cunoscut numai broderii monocrome.

Concomitent cu piesa de port bărbătesc la care ne-am referit mai sus, româncele transilvănene înseși au adus la sud-est de Carpați un tip de cămașă, lungă la început, caracterizat prin asocierea broderiei realizată prin cusutul *urzit pe fir*, celei realizată cu ajutorul cusutului *urzit pe creturi*. Același Johannes Tröster (1666), urmat de Laurențiu Toppeltinus (1667), relevă prezența la româncele din Transilvania a broderiei pe muchiile creturilor, executată sub gulerul cămășilor brodate urzit pe fir, precum și în chip exclusiv pe pumnarii mînecilor [24]. Imagini izbitor de asemănătoare, privind acest decor la cămășile româncelor transilvănene, sînt reproduse și într-o serie de albume de porturi din secolele XVII—XVIII [27]. Procedeul decorativ al broderiilor pe muchiile creturilor la cămășile româncelor s-a practicat efectiv pînă în al treilea sau cel puțin pînă în al doilea pătrar al secolului nostru în întreaga Transilvanie : din Banat și pînă în secuime, din Țara Oașului pînă în Țara Bîrsei, precum și la sud și est de Carpați, nu numai în regiunea subcarpatică din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina, ci — după cum rezultă din studiul colecțiilor de la Muzeul etnografic al Transilvaniei (Cluj-Napoca) — deopotrivă în zonele Vîlcea, Mehedinți, Dolj, Romanați. Împodobirea prin această tehnică de brodat s-a realizat într-o cromatică ce înlesnește anumite diferențieri zonale. În Buciumănimea Munților Apuseni broderia este realizată exclusiv în negru, în Mărginenimea Sibiului predomină negrul, iar în Valea Ampoiului și Țara Zărandului, roșu și negru. În sudul regiunii Hunedoara, ca și la sud de Carpați (Oltenia), în exercitarea acestei tehnici pe de o parte se păstrează ornamente din arnici negru, susținut pe rînd la diferite piese cu fire de arnici roșu, vînăt, galben ; pe de altă parte, culoarea neagră de fond este încadrată de sectoare cromatice diverse de cafeniu, roșu închis, violet, albastru, roz, verde [26].

Procesul de influențare etnoculturală și etnoartistică nu s-a desfășurat într-o singură direcție, ci, într-o măsură destul de mare au pătruns elemente de cultură și artă populară din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina la nord-vest de Carpați, în Transilvania [27]. Din acest unghi de vedere, un loc de frunte îl deține cămașa femeiască cu „altiță", apreciată în ansamblu printr-o valoare artistică deosebită. Această piesă a pătruns

---

[24] J. Tröster, *op. cit.*, p. 344—345 ; L. Toppeltinus, *Origines et occasus Transsylvanorum*, Leyda, 1667 ; ediția a II-a, Wien, 1762, p. 110—111, planșa IX.

[25] *Trachten Cabinet von Siebenbürgen*, Ms., 1729—1730, Biblioteca Academiei R. S. România, Secția de stampe, III, 511 ; *Kostümbilder-Buch* (de la Graz — Austria), aflat în copie la Biblioteca Centrală Universitară, Cluj-Napoca ; etc.

[26] *Arta populară românească*, 1969, p. 450—451.

[27] N. Dunăre, *Influențe reciproce în portul și textilele populare de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", Cluj, 1959—1961 ; *Arta populară românească*, 1969, p. 277—461 ; Emilia Pavel, *Portul popular moldovenesc*, Iași, 1976 ; Angela Paveliuc-Olariu, *Arta populară din zona Botoșanilor*, Botoșani, Comitetul județean de cultură, 1976, I ; 1980, II ; Ion H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru, *Ornamente populare tradiționale din zona Botoșanilor*, Botoșani, 1982 ; Elena Florescu, *Portul popular din zona Neamț*, Piatra-Neamț, 1979 ; Melania Ostap, *Contribuții la cunoașterea artei populare*, Vaslui, 1982.

în Transilvania în secolul trecut, și anume din zonele Gorj, Vîlcea, Mehedinți etc., în Valea superioară a Jiului, în Țara Hațegului, pădurenimea Hunedoarei, Banatul Severinului, din zonele Muscel, Argeș, Dîmbovița a pătruns în Țara Bîrsei, din zona Suceava în zona Bistrița-Năsăud etc. Numeroasele variante ale cămășii arhaice cu „altiță" au ajuns la decoruri de o rară bogăție și diversitate ornamentală și cromatică, pe același fond morfologic și structural comun, culminînd cu cămașa cu mîneca „răsucită", ce vădește nu numai un deosebit rafinament decorativ, dar și o remarcabilă, inegalabilă realizare morfologică, așa cum a fost înregistrată la sud-estul și nord-vestul Curburii Centrale a Carpaților. În secolul nostru, româncele din zonele subcarpatice au realizat pînze anume țesute, pentru diversele părți componente ale cămășii cu „altiță", pe care le vindeau nu numai la tîrgurile din propria regiune (Cîmpulung, Pitești, Rîmnicu Vîlcea, Tîrgu Jiu etc.), dar și pe versantul nordic la tîrgurile din Bran, Brașov, Sibiu, Hațeg, Petroșeni, Lugoj etc.

Tot astfel, din Oltenia și Muntenia a pătruns pe versantul nordic al Carpaților Meridionali tipul de cămașă bărbătească cu „fustanelă", care a fost adăugată la cămașa cu „barburi", varianta acesteia croită cu stanul scurt (fără poale prinse ori în continuare). La origine, cămașa cu fustanelă este sud-balcanică, fiind cunoscută și la populația aromânească din Grecia, Albania etc.

Îmbrăcămintea exterioară de la brîu în jos din portul femeiesc — piesele respective avînd de obicei o valoare artistică cu totul remarcabilă — oferă spectacolul unei dispute pentru întîietate pe ambele versante ale Carpaților Meridionali și Orientali, între fota sud-estică și catrințele nord-vestice. Specifică portului feminin din Oltenia, Muntenia și Moldova, fota — piesă țesută care se poartă înfășurată pe corp, strînsă în talie cu un brîu sau cu bete — a izbutit să pătrundă numai sporadic în Transilvania : în portul româncelor din Țara Bîrsei și Valea Gurghiului, al maghiarelor din subzona Săcele etc. Fota strîmtă de Muscel pătrunde și în zilele noastre în Țara Bîrsei. Pătrunderea acestei piese s-a efectuat în două etape : mai întîi ca piesă pentru portul de lucru, fiind mai comodă la purtat și necesitînd o cantitate mai redusă de țesătură, apoi, prin importul exemplarelor de lux, sub forma fotelor de mireasă, lucrate, la cerere, în Cîmpulung-Muscel. Semnificativ pentru forța propulsivă a populației transilvănene este faptul că, nu după multă vreme, din satele subzonei Bran, care au dezvoltat o variantă aparte a acestei piese — fota largă încrețită —, această nouă piesă începe să-și facă drum în zona Muscel, deocamdată (1957—1960) în limitele nordice ale acesteia.

Într-o sinteză folclorică reprezentativă pentru stadiul contemporan de evoluție al cîntecului bătrînesc, Al. I. Amzulescu relevă numeroase exemplare în care se subliniază rezultate ale relațiilor etnoculturale între regiunile de pe ambele versante ale Carpaților României. Dintre acestea, dintr-un cîntec din Sadova — Dolj, reținem : „... Drumu, neică, că le da / Tot în Țara Ungurească, / Unde-i chita voinicească, / ... Un cîntec bătrînesc din Cîmpia Olteniei atestă relația cu păstoritul carpatic : „Dar Marcoș ce mi-ș'făcea ? / Îndărăt că să-ntorcea, / Oastea bine mi-o-mbrăca / .../ Cu cojoace bîrsănești / ... Într-una din variantele doljene ale cîntecului bătrînesc *Iovan Iorgovan*, eroul trece peste Carpați : „... Cu murgu-m'trecea. / Unde să ducea ? / În tîrg, în Sibiu, / Își lua paloș demis-

chiu / ... În două cîntece bătrînești, unul din Giurgiu, altul din Teleorman, se pune în lumină o arie antropogeografică mult mai amplă de relații etnoculturale interregionale. „— Ale, mic de moldovean / P-un cal galben, dobrogean, / Bate-ți calu, ține-zi drumu / Căji nu ți-ai găsit românu, / ... Sau : „... Pîine albă de Hîrlău / Cari stă pe masă mereu ; / .../ Vin roșu din Craina / Adus de la Sulina / Și trecut prin Dobrogea, / ... [28] Un orizont comparabil este încorporat și în *Versul dorului*, consemnat în secolul al XIX-lea în subzona Bran din Țara Bîrsei : „... Și-așa-mi vine cîteodată / Să mă sui în munți de piatră / Să mă uit în lumea toată / Să văz țara cum se poartă / Să văz țara și lumea / Marea cu Dunărea / Pe de-asupra Negura, / Pe de-alături pajiștea". Tot din Țara Bîrsei, dar din subzona Săcele, dintr-o *Urație de Anul Nou*, unele versuri încearcă o aceeași cuprindere teritorială : „... Și umplură toate magaziile / De la moși-strămoși. / Și mai rămăses încă / Douăsprezece care moldovenești / Și douăsprezece muntenești / ... [29]

Altă lucrare îi îngăduie lui Al. I. Amzulescu să releve atît originea îndepărtată a „unor străvechi balade românești ca *Soarele și luna*, *Iorgu Iorgovan*, *Gruiță și Fata sălbatică*, dintre cele cu privire la peșit ...", dar și larga lor prezență în întreg spațiul românesc, precum și în contextul încă mai larg al eposului balcano-carpatic, sud-est-central-european. Pînă nu demult, „în toată clasica-i splendoare (ca text și melos) ... balada veche, de tip fantastic și voinicesc" era deplin cunoscută în Oltenia, Muntenia, Banat, Dobrogea, în Moldova ca și în Transilvania [30].

Importante creații folclorice ce exprimă în esență caracterul unitar al acestui domeniu etnocultural pune în lumină și Ovidiu Bîrlea, evidențiind o seamă de motive „cunoscute în aproape toate ținuturile țării". Printre acestea, „răspîndirea cea mai largă o are *cîntecul miresei*", în legătură cu care observă cum o variantă dobrogeană „revine altfel formulată și în variantele transilvănene" [31].

Cum a rezultat și din cercetările pentru monografia etnologică *Țara Bîrsei*, Ovidiu Bîrlea însumează rezultatele unor cercetări mai cuprinzătoare : „În timpul mesei mari, între alte *cîntece* în Transilvania, și *balade* în Muntenia, se cîntă *a verzelor* prin sudul Transilvaniei și izolat prin Muntenia subcarpatică răsăriteană, o melodie numai instrumentală sau cu un text luat ad-hoc din repertoriul liric", iar „în Transilvania și Moldova, toate momentele importante ale nunții sînt comentate prin orații". Din aceeași sursă mai reținem încă un fenomen care subliniază fondul comun folcloric și etnologic totodată al regiunilor românești de pe ambele versante ale Carpaților : „Colindatul numai afară — la ferestre cel mai adesea — domină în Moldova și Muntenia, iar în Transilvania mai frecvent în sud și est" [32]. În același sens converg constatările dintr-o altă lucrare : „Studierea răspîndirii colindelor arată că ... o treime din colin-

---

[28] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, 1974, p. XVI, L (Introducere), 14, 33, 35, 39—40, 168.

[29] *Țara Bîrsei*, 1983, III.

[30] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, 1964, I, II, III. Din vol. I : p. 39—42, 82.

[31] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, București, 1981, p. 435, 473.

[32] *Ibidem*, p. 286, 289—290, 441—443. V. și : Monica Brătulescu, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, București, 1981, p. 7—8, 15, 23—29, 42.

dele sud-ardelene se întîlnesc și în partea nordică (unele din acestea și în nordul Moldovei)", „aproximativ o altă treime din repertoriul sud-ardelean (n.n. : de fapt sud-transilvănean) se găsește în repertoriul din sudul Carpaților : Muscel, valea Ialomiței, mai cu seamă cursul inferior din Bărăgan, lunca Dunării (dintre Călărași și Brăila) și Dobrogea. Dar important în această comunitate ardeleano-munteană a colindelor nu e atît numărul, cît faptul că aici se găsesc cele mai frumoase și cele mai arhaice colinde aproape toate profane — deci, cum s-ar zice, colindele cele mai autentice". Pentru ca mai departe să conchidă : „... au existat două zone, două mari „vetre" folclorice care depășeau nu numai granițele vechilor țări românești, ci și culmea Carpaților. Zona sudică își avea baza pe o linie ce pornea de la Dunărea bănățeană, peste dealurile vestice ale Banatului pînă în culmea Bihorului, întinzîndu-se spre răsărit pînă pe culmea Munților Perșani și în zona Cîmpulung-Tîrgoviște, avîndu-și centrul de greutate în masivul Orlea care este triconfiniul dintre Ardeal, Banat și Oltenia. Zona nordică se întindea din Țara Oașului peste Carpați pînă în obcinile Cîmpulungului Moldovenesc. Se observă că amîndouă zonele folclorice se întind în regiunile unde Carpații ating cea mai mare lățime, ceea ce arată că, mai cu seamă în trecutul îndepărtat, lanțul Carpaților nu a constituit un obstacol între populațiile românești de pe versantele opuse ..." [33].

Aportul explicativ al folclorului coregrafic în relevarea unității și intensei comunicări etnoculturale între cele trei provincii istorice se poate rezuma după cum urmează : majoritatea tipurilor coregrafice și a aspectelor morfologice se regăsesc în toate zonele de pe ambele versante carpatice : Mărginenimea Sibiului, Țara Făgărașului, Țara Bîrsei, Munții Bretcu, Țara Vrancei, de-a lungul tuturor trecătorilor dintre Transilvania și Moldova, pînă în Bucovina și Maramureș, precum și de-a lungul versantului sud-estic al Curburii Centrale a Carpaților. Alte concordanțe folclorice coregrafice se întîlnesc în Dobrogea, în bună măsură explicabile prin transhumanța pastorală, cărăușitul meșteșugăresc și comercial etc. În ceea ce privește domeniul stilistic al folclorului coregrafic românesc din regiunea lanțului carpatic meridional și oriental, investigațiile Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice au condus la constatarea unor remarcabile asemănări chiar între zonele extreme : Mărginenimea Sibiului, Țara Oașului, Obcinile Bucovinei, Țara Bîrsei, Țara Vrancei, Argeș, Muscel etc. În genere, stratul vechi (Hora dreaptă, Hora în două părți, Sîrba, Doi plimbate etc.) ocupă aproximativ două treimi din repertoriul practicat, care, împreună cu cele de circulație locală carpatică (Brîul mocănesc, Breaza etc.), constituie un fenomen etnocultural de pregnantă unitate [34].

Tot astfel, exercitarea unei economii tradiționale agro-pastorale neîntrerupte a generat în cursul secolelor și o succesiune de obiceiuri ce exprimă, în ultimă instanță, un puternic fenomen etnoistoric și etnocultural de continuitate, de interferență și de comunitate interocupațională, psihologică și spirituală. În același cadru antropogeografic și etnodemo-

---

[33] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 4 (1959) nr. 1—2, p. 198—199.

[34] Andrei Bucșan, *Jocuri populare din Muscel și Bran*, București, 1958 ; idem, *Jocuri de circulație pastorală*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 11 (1966) nr. 1, p. 41—53 ; idem, *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971.

grafic carpatic, diversitatea obiceiurilor reflectă pluralitatea sistemelor ocupaționale, interdependente, preocuparea locuitorilor din toate provinciile istorice unite la 1918 pentru *polimorfismul fenomenelor de rodire și înmulțire a bunurilor* de larg consum, desfășurate într-un proces de interferență, de comunicare interocupațională, iar în ultimă instanță de coeziune comunitară. Un suport social-economic al acestor fenomene l-a constituit făurirea și utilizarea uneltelor — conservate, perfecționate și generalizate continuu de către comunitate — ca prelungiri inestimabile ale creierului și mîinii omului. Datorită *schimbului de semnificație* pe care-l realizează, înseși *procesele de comunicare dobîndesc statutul de instrumente social-culturale, de unelte social-culturale*, de unde și rolul lor excepțional în domeniul comunicărilor etnoculturale. Un asemenea rezultat final s-a construit și pe trăsăturile asemănătoare între riturile de trecere familiale, comunitare și ocupaționale tradiționale desfășurate în cele mai diferite zone intra- și extracarpatice.

Cît privește vasta *componentă folclorică* din regiunea de pe ambele versante ale lanțului nostru carpatic, în baza unor îndelungate și minuțioase cercetări pe teren pe cele mai diverse teme ale acestor creații populare, apare deplin evidentă constatarea că o seamă de tradiții literare, muzicale sau coregrafice populare au oferit posibilități reale pentru relevarea prezenței, intensității și extensiunii unor *forme comune de bază* și a unor *interferențe interregionale* care au contribuit la consolidarea și dezvoltarea celor dinți de-a lungul secolelor. Desfășurate adesea într-o strînsă comuniune și convergență cu folclorul literar, muzical și coregrafic, inclusiv cu cel teatral, obiceiurile, miturile și riturile comunitare, ocupaționale și familiale s-au asociat și în contextul social al întinsei regiuni carpatice românești cu factorii care implicau stabilitate, continuitate și unitate etnoculturală. Miturile au prezentat o mare însemnătate în închegarea sentimentului apartenenței la aceeași comunitate etnoistorică, la aceeași etnie. Ele au constituit, într-o perspectivă diacronică, tot atîtea instrumente de domeniul psihologiei colective [35], de relație antropologică cu mediul carpatic, cu mediul înconjurător în genere, întruchipînd o relație de echivalență, de corespondență, de intercomunicare socială-psihologică-culturală. Considerați în această perspectivă etnologică și sociologică totodată, parametrii folclor, obicei, mit și rit, prin formele și stadiile lor particulare de conservare interregională, de evoluție sau involuție, constituie, deci, o componentă importantă în dăinuirea fondului etnocultural principal din cuprinsul, nu numai al regiunilor care încadrează lanțul carpatic, dar și al întregului spațiu românesc în genere. În mitologia arhaică a poporului nostru, ca de altfel în cea a tuturor popoarelor, s-a reflectat o străveche concepție despre comunitatea spirituală a populației unei țări, și cu atît mai mult dintr-o regiune a acesteia. Cum constata Mircea Eliade, fiecare grup cultural (n.n. : situat pe o treaptă tradițională) este păstră-

[35] Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, p. 298—326; N. Dunăre, *Elemente de cultură populară spirituală în practicarea unor ocupații la români*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", V (1968—1970) p. 323—335; Abel Miroglio, *La région ethnique*, în „Revue de psychologie des peuples — Ethnopsychologie", tom. XXIV (1969), nr. 3, p. 252—253; J.-L. Piveteau, *Le sentiment d'appartenance régionale*, idem, p. 284—290; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, 1977, p. 112—208; Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, 1978, p. 162—196.

torul unui episod particular al mitului și al riturilor proprii ce-i sînt asociate [36]. Asemenea circumstanțe au ușurat, în perspectivă istorică, cristalizarea unor trăsături comportamentale comune regionale și interregionale, au concurat la o fizionomie proprie etniei noastre, fuzionînd în factorul etnopsihologic, condiționant al unității culturale pe planul unui vast teritoriu [37]. Dintre toate aceste valori culturale populare tradiționale cu o mare forță comunicativă, riturile de trecere (din viața omului, de peste an, cele corelate cu diferite momente din desfășurarea sistemelor ocupaționale de masă etc.) s-au caracterizat prin cea mai pronunțată stabilitate și continuitate etnoistorică. Aceste caracteristici, de o importanță particulară în etnologie, folcloristică, etnosociologie și etnopsihologie, și-au avut izvorul în desfășurarea lor repetitivă și în forța inerției, tributară repetiției etnoculturale. Odinioară însuși complexul cuprins în principiul miraculos (mana + sacrul), denumit cu un termen contemporan mai adecvat, *numinos*, adăuga comunităților etnice un element în plus de stabilitate socială [38].

În strînsă legătură cu componentele de ordin etnologic, folcloristic, mitologic etc., un rol zonal, regional și național de prim rang i-a revenit dialectului sau graiului pe care locuitorii zonelor și regiunilor carpatice românești l-au vehiculat și îl vehiculează în relațiile social-economice-culturale dintre ambele versante ale lanțului carpatic al României, așa cum o demonstrează numeroase lucrări lingvistice de bază și atlasele lingvistice regionale și cel național [39]. Pentru regiunile lanțului carpatic meridional și oriental, valoarea comunicativă a graiului prin care s-au exprimat și se exprimă majoritatea faptelor și fenomenelor social-culturale este, pe drept cuvînt, inegalabilă. Este drept că alături de exprimarea lingvistică a mesajelor interumane, în ansamblul relațiilor etnoculturale sînt și alte nivele de comunicare, exprimate prin faptele și fenomenele etnografice și folclorice, cum ar fi domeniul înrudirilor matrimoniale și spirituale, schimbul de bunuri materiale și spirituale, schimburile de servicii etc. Dar, însemnătatea definitorie a mesajului lingvistic în ansamblul regiunilor carpatice, ca de altfel în întreg spațiul românesc, constă în faptul că a exprimat în cursul istoriei și o face și în contemporaneitate, în mod plenar, principiul etnologic general (cultural și social-antropologic) al reciprocității cu domeniul culturii populare (materiale și spirituale), limba și cultura constituind modalități comune și specifice ale spiritului de corp al fiecărei unități sociale, de la zona etnografico-folclorică și pînă la întreaga

---

[36] Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris, 1962.

[37] Comp.: Mikel Dufrenne, *La personalité de base. Un concept sociologique*, Paris, 1965, ed. a doua; L. Maisonneuve, *Psychosociologie des affinitées*, Paris, 1967, p. 8—9, 51—57, 80—87; N. Dunăre, *Criterii de zonare etnoculturală*, în „Ilfov — File de istorie", București, 1978, p. 511—526; T. Herseni, *Cultură psihologică românească*, București, 1980.

[38] Arnold Van Gennep, *Les rittes de passage*, Paris, 1909; R. Otto, *Le sacré* (trad. A. Jundt), Paris, 1949; Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite*, Paris, 1971, p. 10—38; Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1971, p. 113—132.

[39] Lucrările citate la nota 5, precum și: Sextil Pușcariu, *Limba română*, București, 1940, I, p. 52—56, 69—71, 77, 162—422; 1959, II, p. 186—214; Tache Papahagi, *Grai, folklor, etnografie*, ediție și prefață de Valeriu Rusu, București, 1981, p. 3—34 (Etnografie lingvistică română); Ovid Densusianu, *Opere*, București, 1968, I; S. Pușcariu, *Limba română, romanitate, românism*, publicație postumă de Alexandra Sever Pop, Gembloux, 1969.

etnie. Legat de problema duratei, observăm diacronic faptul că la anumite intervale istorice, de obicei mari, populația unui teritoriu dat poate cunoaște *praguri* etnolingvistice calitativ diferite, de continuitate-discontinuitate pînă la transformarea radicală sau reînnoirea graiului însuși. Din acest punct de vedere sînt foarte ilustrative treptele parcurse de populația autohtonă carpato-danubiano-pontică de la limba tracică, la cea traco-dacică, daco-romană, străromână, românească, precum și la unele graiuri regionale documentate de atlasele lingvistice pe regiuni [40]. În asemenea context, limbajul sau graiul devine sinonim cu comunicarea, constituind un factor important de coeziune comunitară, zonală, regională ori națională, un sistem de comunicare mult mai eficient decît oricare altul. Forța comunicativă a limbajului vehiculat în zonele etnografico-folclorice de pe ambele versante ale lanțului carpatic românesc rezidă în însumarea a trei funcții-cheie desfășurate în contextul raportului reciproc limbă-cultură : a) limbajul este *partea* unei culturi, b) el este *produsul* acelei culturi, totodată c) constituind-i *condiția necesară a continuității* etnoistorice.

Recapitulînd datele etnologice și folcloristice ale monografiilor din pătrarul nostru de secol, dar și ale celor datorate școlii sociologice din al doilea pătrar [41], unele cumulînd chiar posibilitatea de a aborda înseși zonele de răscruce antropogeografică, etnologică și folcloristică sud-vestică, nord-vestică și din inima lanțului nostru montan, se reliefează faptul că zonele respective au implicat și dezvoltat într-un mod particular fondul principal comun al legăturilor etnoculturale între regiunile intracarpatice și transcarpatice [42]. În fond este vorba de un fenomen specific întregului nostru lanț muntos. Pe lîngă multiplele fapte și fenomene etnoistorice, antropogeografice, etnoculturale și etnolingvistice care vădesc existența unui *fond principal comun* culturii populare din cuprinsul tuturor regiunilor și zonelor care alcătuiesc teritoriul locuit de poporul nostru, s-au înregistrat fapte și fenomene care demonstrează *prezența permanentă a unor interferențe etnoculturale* : a) între zonele carpatice limitrofe, b) între zonele mai îndepărtate din regiunile ce încadrează în general Carpații Meridionali și Orientali, precum și c) prezența în procesul acestor interferențe a etniilor conlocuitoare. Cu alte cuvinte, considerarea comparativă a faptelor și fenomenelor sistematizate în monografiile etnologice, folcloristice etc. care au văzut lumina tiparului în ultimii 65 de ani, a condus la anumite *diferențieri tipologice* semnificative din punct de vedere teoretic în ceea ce privește *conținutul etnocultural* al relațiilor și interferențelor dezvoltate. Pe lîngă un anumit *fond principal comun* tuturor regiu-

---

[40] V. atlasele lingvistice pe regiuni de la nota 5.

[41] V. N. Dunăre, *Probleme etnologice cercetate în sociologia monografică*, în *Dimitrie Gusti. Studii critice*, coordonator H. H. Stahl, București, 1980, p. 286—310.

[42] Astfel, zonele Vrancea și Bîrsa, una din afară, iar alta dinăuntrul Curburii Centrale a Carpaților, se află la răscrucea celor trei țări românești ; Valea Jiului hunedorean, de la extremitatea sud-vestică a lanțului montan, este situată între Transilvania, Banat și Oltenia ; Bistrița-Năsăud, ca și Maramureșul și Suceava, din extremitatea nord-vestică, pun în lumină rezultatele contactelor reciproce dintre Transilvania, Maramureș, Bucovina și Moldova. Pe de altă parte cercetările anterioare privind Dîmbovnicul și cele contemporane asupra zonelor Argeș-Muscel, Valea Bistriței-Bicaz, Mărginenimea Sibiului etc., concomitent cu propriul lor conținut etnocultural și artistic, abordează în esență relațiile cu zonele etnografice de pe versantul segmentului respectiv carpatic ori chiar o arie și mai largă.

nilor istorice românești, cercetările au pus în lumină, mai întîi, două situații specifice. Dacă monografiile referitoare la Țara Vrancei (1939), Dîmbovnic-Argeș (1939—1942), Țara Oltului (1945), Valea Jiului (1963), Valea Bistriței-Bicaz (1973) etc. au relevat aproape numai contribuția populației românești la procesul etnocultural menționat, cele referitoare la Țara Bîrsei (1972, 1974, 1983), Maramureș (1975), Bistrița-Năsăud (1977), Suceava (1978) etc. au pus în lumină materiale conform cărora, alături de aportul populației românești, autohtonă majoritară, la înfăptuirea acestor legături și interferențe au participat toate naționalitățile conlocuitoare (unguri, secui, sași, slavi etc.), pentru considerente obiective de ordin economic, comercial, meșteșugăresc etc. Constatarea din urmă prezintă o bogăție de semnificații, nu numai etnologice, folcloristice și etnosociologice, dar și politico-statale. Diversitatea și profunzimea aceluiași fenomen au fost subliniate și printr-o altă diferențiere tipologică, a conținutului cultural-artistic popular : a) relații dintre *zonele limitrofe* lanțului carpatic și relații dintre *zonele situate mai la distanță în raport cu lanțul montan.*

În ceea ce privește aspectul etnic, reținem atestarea acestuia de prezența unor meseriași cojocari români și sași din părțile Sibiului și ale Sebeșului în zonele transcarpatice Gorj, Vîlcea etc. ; cărăuși români și sași din Țara Bîrsei în regiunile de la sud și est de Carpați ; tîmplari români și sași din Țara Bîrsei și de pe Tîrnave la sud de Carpați ; olari români, secui și sași din județele Brașov, Covasna și Harghita în Țara Românească și Moldova ; meseriași și cărăuși români și sași din zona Bistrița-Năsăud în Țara de Sus a Moldovei etc.

Interferențe de ordin etnocultural între zonele carpatice limitrofe au fost relevate și în numeroase lucrări mai vechi din domeniul etnografiei, folcloristicii, lingvisticii, istoriei literare etc. Dar pe lîngă acestea, un rol de seamă le-a revenit legăturilor înlesnite de satele specializate din zonele „ardelene" mai îndepărtate (adică regiunea primelor comitate medievale) cu Moldova și Țara Românească. Această grupă de relații etnoculturale între cele trei țări românești medievale, în cadrul cărora pe primul loc s-au situat satele specializate în meșteșuguri din Munții Apuseni, au condus la aflarea de piețe de desfacere pentru produsele lor, concomitent o importantă contribuție la crearea și consolidarea pieței naționale. Acest al doilea tip de relații, între zonele mai îndepărtate, s-a caracterizat printr-un conținut bogat în elemente etnoculturale utilitare. Prin circulația largă a produselor meșteșugărești și prin prezența frecventă a celor care efectuau desfacerea acestor produse pînă la cele mai îndepărtate așezări din regiunile de pe ambele versante carpatice, și acest tip de relații și-au avut un loc bine definit, alături de legăturile etnoculturale, dar și etnoartistice, dezvoltate între zonele limitrofe Carpaților Meridionali și Orientali.

Întreg ansamblul de legături economice, sociale și culturale a fost susținut și întregit de încă un anumit proces, specific perioadei de la sfîrșitul orînduirii feudale, dar mai cu seamă epocii moderne : emigrările sezoniere pentru munci agricole din Munții Apuseni și din alte zone muntoase sau deluroase ale Transilvaniei în Bărăgan, Cîmpia Dunării, șesul Banatului, șesul Aradului etc., precum și emigrările temporare, practicate în secolele trecute, din numeroase zone intracarpatice pentru practicarea diferitelor îndeletniciri în marile orașe de la sud-est de Carpați (București,

Ploieşti, Brăila, Galaţi etc.)[43]. Evident, toate relaţiile luate în considerare de cercetările noastre au fost o consecinţă necesară a faptului că — în tot cursul istoriei — cele trei mari provincii româneşti s-au orientat necontenit una către alta. Continuarea şi dezvoltarea relaţiilor etnoculturale interregionale, atestate documentar încă de la începuturile orînduirii feudale, s-au întemeiat pe un multiplu suport : similitudinea organizării sociale în obşti săteşti conduse de cneji şi voievozi, legăturile comerciale şi statale dintre toate ţările româneşti, proprietăţile domneşti, boiereşti şi mănăstireşti de pe versantele nordic şi vestic, inclusiv diferitele feude, precum şi extinderea zonelor comunale de păşune montană şi de fînaţe de pădure de pe un versant pe altul. De altfel, circulaţia populaţiei de o parte şi de alta a acestui *ax etnocultural al României* este străveche. Ea este deci cu totul naturală, dacă avem în vedere : funcţia economică a acestui lanţ muntos, atracţia pe care a exercitat-o pentru păstori — din considerente obiective, materiale, de producţie — versantele însorite sudic şi estic ; rolul mediului geografic în vremurile mai îndepărtate şi medievale, siguranţa pe care o ofereau în condiţiile de atunci Carpaţii, bogaţi în patrimonii forestiere ; păstoritul pendulator, îndeosebi a subtipului acestuia de pendulare dublă caracterizat prin iernatul sau chiar tomnatul, iernatul şi primăvăratul în zonele de fînaţe de sub pădure, de pădure şi de munte practicat pe ambele versante ; transhumanţa pastorală de pe un versant (nord-vestic) pe altul (sud-estic), pînă în sud-estul Munteniei şi în Dobrogea, în estul întregului teritoriu moldovenesc şi dincolo de fruntariile spaţiului românesc.

Continuarea cercetării factorilor corelativi între cultura populară a zonelor de pe ambele versante ale întregului nostru lanţ carpatic, în convergenţă cu noile lucrări fundamentale din ştiinţele umaniste învecinate etnologiei şi folcloristicii, a condus, aşadar, nu numai la verificarea multora din vechile constatări şi explicaţii, dar s-au înregistrat noi elemente de cultură populară de legătură, în domeniul unor ocupaţii din trecut, ca păstoritul, cărăuşitul la trecătorile Carpaţilor, în domeniul meşteşugurilor ţărăneşti de largă circulaţie, în vastele domenii folclorice literare, muzicale, coregrafice şi teatrale, în contextul imensului patrimoniu lingvistic românesc etc. Observaţiile de ordin etnologic şi folcloristic încorporate în studiul de faţă, cu atît mai mult bazele lor bibliografice, concordă pe deplin cu datele istoriografice referitoare la vechile legături politice, economice şi demografice între principatele de pe ambele versante. Asemenea lucrărilor asupra istoriei noastre vechi şi medii, cercetările tematice ori monografice mai noi privitoare la istoria modernă pun în lumină laturi inedite ale relaţiilor dintre cele trei principate, între personalităţile româneşti ale timpului de pe ambele versante carpatice, şi anume de ordin politic-revoluţionar şi în domeniul renaşterii cultural-artistice cu un puternic răsunet pretutindeni în spaţiul locuit de poporul român. În epoca la care ne referim, comparabilă cu demersurile specifice iluminismului, numeroase instituţii şi personalităţi române din Banat şi pînă în Bucovina, din Transilvania şi pînă în Moldova şi Ţara Românească, deci dintr-o parte şi din alta

[43] Ştefan Meteş, *Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII—XX*, Bucureşti, 1977, ediţia a doua, revăzută şi adăugită, p. 71—195, 306—322 ; N. Dunăre, *Rolul satelor specializate în dezvoltarea legăturilor dintre ţările româneşti,...*, p. 537—556.

a lanțului nostru carpatic și-au adus „o însemnată contribuție la unirea sufletească a românilor, înaintea unirii teritoriale" [44], integrîndu-se „în principalele evenimente ale epocii moderne a istoriei României", jucînd un rol tot mai pronunțat „în lupta de emancipare socială și națională a poporului român" [45].

În condițiile extinderii europene, comparative, a cercetărilor noastre — avem în vedere aici pe cele circumscrise la *etnologia romanică* și la *etnologia romano-slavică* —, problema relațiilor dintre regiunile situate de o parte și de alta a aceluiași lanț montan a dobîndit o *interpretare obiectivă* (prin întemeierea ei comparativă), iar implicit a conferit o *diferențiere tipologică* de o valabilitate teoretică mai generală. Ca urmare, acumulările de ordin antropogeografic și etnologic din cuprinsul țării noastre au fost întregite prin două serii de *cercetări directe pe teren*, evident confruntate bibliografic. Prima serie a fost desfășurată în anii 1960 și 1964 în țările care îmbrățișează Curbura Carpatică Nordică (Ucraina Transcarpatică, Polonia, Cehoslovacia), iar a doua, în anii 1965—1967, în Munții Apenini din lungul peninsulei italice, în zonele din nordul Italiei (Lombardia, Piemonte, Vallée d'Aoste), în zonele *romanice* din Elveția (Ticino, Grison, Valais), precum și în Franța (Savoia). Aceste circumstanțe ne-au condus nemijlocit la cîteva constatări și confirmări ale unor cercetări mai vechi, deplin convergente, utile pentru o justă interpretare a fenomenului românesc care face obiectul tematicei de față : a) faptul că *munții nu despart populațiile limitrofe*, cu atît mai mult dacă este vorba de aceeași etnie sau de etnii înrudite etnolingvistic ; b) alături de alți factori — condiționanți și constitutivi —, cu ponderi variate în timp, *lanțurile montane înlesnesc anumite procese etnoculturale* comune sau reciproce.

În concluzie, pe de o parte cercetările etnologice comparate întreprinse ne-au dovedit că, prin natura lor antropogeografică și nu exclusiv geografică, lanțurile montane s-au dovedit a fi *factori de legătură, mijloace de comunicare*, deci tot atîtea veritabile expresii simbolice ale limbajului dintre comunitățile regionale învecinate. Pe de altă parte, aceleași cercetări comparative ne-au condus la o *diferențiere tipologică*, de data aceasta privind rezultatele generale ale acestor relații și interferențe interregionale montane. Astfel, a rezultat, nemijlocit, că lanțurile montane ale Alpilor, Pirineilor și Curburii Carpatice Nordice au favorizat *numai* comuniuni sau interferențe interregionale predominant lingvistice. În schimb, *lanțul carpatic românesc*, ca și în cazul Munților Apenini care traversează lungul Italiei, *a înlesnit o unitate multilaterală: nu numai etnolingvistică, dar și etnoculturală și politico-statală*. În aceste condiții, ca și în contextul condițiilor istorice cunoscute, acest lanț montan a îndeplinit funcția de *ax etnocultural al României*, al statului nostru național de la a cărui realizare aniversăm 65 de ani.

Noiembrie 1983

---

[44] Constantin Vlăduț, *Ion Câmpineanu*, București, 1973, p. 97, 139—175.

[45] Apostol Stan, Constantin Vlăduț, *Gheorghe Magheru*, București, 1969, p. 13.

LES CARPATES DE LA ROUMANIE, AXE ETHNOCULTUREL

Résumé

Recherches de longue durée ont conduit à mettre en évidence la fonction ethnoculturelle de la chaîne carpatique roumaine : un fonds principal commun et le caractère permanent des relations ethnographiques, folkloriques et ethnolinguistiques entre les zones sur tous les deux versants. Ces données sont complétées avec informations anthropogéographiques, historiques, etc.

L'extension des recherches de toute l'étendue de l'espace roumain, par des recherches comparatives d'ethnologie romane (Italie, Suisse, France) et d'ethnologie romano-slave (Ukraine Transcarpatique, Pologne, Tchécoslovaquie) a permis la constatation de deux situations d'intérêt ethnologique, folkloristique, ethnolinguistique, etc. plus général : a) le fait que les montagnes ne séparent pas les populations limitrophes et b) auprès d'autres facteurs — conditionnants et constitutifs —, à poids variés en temps, les chaînes montagneuses facilitent certains processus ethnoculturels communs et réciproques.

Par leur fonction anthropogéographique (donc, pas seulement géographique), les chaînes montagneuses se sont avérées être des facteurs de liaison, moyens de communication : donc, de véritables expressions symboliques du langage entre les communautés régionales avoisinantes.

Ces liaisons interrégionales mettent en lumière une double différenciation typologique. D'une part, les chaînes montagneuses des Alpes, Pyrénées et la Courbure Carpatique Nordique ont favorisé seulement des communions ou interférences interrégionales, surtout linguistiques. En échange, la chaîne carpatique roumaine, tout comme les Montagnes Apennini qui traversent toute la longueur de la péninsule italique, a facilité une unité multiforme : pas seulement ethnolinguistique, mais aussi ethnoculturelle et politique (favorable à l'appartenance au même État).

Dans ces conditions, tout comme dans le contexte des conditions historiques qui ont culminé dans l'année 1918, cette chaîne montagneuse carpatique a achevé la fonction d'axe ethnoculturel de la Roumanie, de l'État national constitué il y a 65 ans.

RĂDĂCINI FOLCLORICE ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA (I)

ION T. ALEXANDRU

Articolul de faţă constituie prima parte din varianta prescurtată a capitolului al III-lea *(Rădăcini folclorice şi mitice în poezia lui L. Blaga de după Eliberare)* din secţiunea dedicată poeziei, a lucrării noastre consacrată *Rădăcinilor folclorice în literatura română contemporană.*

Abordarea poeziei celei mai noi a lui Blaga din perspectiva rădăcinilor sale folclorice autohtone este o necesitate în cadrul demersului critic mai larg, de elucidare a înseşi esenţei formulei întregii sale creaţii lirice. Ca şi în cazul altor poeţi — avuţi în vedere în spaţiul lucrării sus-amintite — afirmaţi în perioada dintre cele două războaie mondiale, socotiţi pe bună dreptate „clasicii interbelici" ai liricii româneşti (Arghezi, în primul rînd), identificarea substratului folcloric catalizator al liricii blagiene noi (de după 1944) nu se poate face fără a privi această problemă în contextul întregii sale opere poetice, cosmos liric distinct în peisajul poetic evolutiv românesc.

De asemenea, în cazul lui L. Blaga, „filosoful poet, poetul filosof" [1], este deosebit de important de relevat „contribuţia gînditorului... la orientarea spre folclor a poetului, orientare categoric programatică şi derivînd din concepţia sa de filosof al culturii" [2].

Înainte de a arăta poziţia specifică a lui Blaga într-o posibilă tipologie a relaţiei poeziei culte româneşti cu folclorul, pe firul diacronic, al tradiţiei literare autohtone de valorificare a culturii populare, ca şi înaintea reliefării orientării sale lăuntrice, organice, spre mediul rural şi faptele sale spirituale, culturale, arhaice, trebuie să subliniem şi faptul că autorul *Spaţiului mioritic* a fost condus spre cultura şi arta populară naţională şi de asimilarea unor influenţe ale mediului spiritual în care şi-a consolidat formaţia filozofică. Astfel, fondul autohton al gîndirii filozofice blagiene a fost stimulat şi de un impuls din afară, într-o perioadă cînd gîndirea europeană era foarte preocupată să cunoască şi să descrie stilurile de creaţie culturală ale diverselor etnii din diferite epoci istorice. Îndeosebi din studiile de morfologie a culturii ale lui Oswald Spengler şi Leo Frobenius

---

[1] Cf. Al. Tănase, *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, Cartea Românească, 1977.

[2] Cf. Ştefan Augustin Doinaş, *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga şi Poeţii români şi folclorul*, în vol. *Lectura poeziei urmată de Tragic şi demonic*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980, p. 36; 106.

este preluat interesul teoretic-filozofic şi metodologic de cercetare aprofundată a relaţiilor organice dintre aşa-numitele „culturi minore" şi „culturi majore", materializat în opera sa de filozof al culturii (*Trilogia culturii*: *Orizont şi stil*, 1935; *Spaţiul mioritic*, 1936; *Geneza metaforei şi sensul culturii*, 1937). Şi în ceea ce priveşte orientarea ideologico-literară, estetică, europeană a vremii — sub semnul căreia a debutat ca poet Blaga —, se explică afinităţile sale creative timpurii cu folclorul şi mitologia autohtone: dintre principiile estetice ale expresionismului care l-au atras pe Blaga trebuie remarcate acelea care resuscitau interesul pentru arta primitivă ca o nouă „structură antropologică a imaginarului" [3]. Aşadar, după romantismul care căuta în folclor, în primul rînd, fabulosul, legendarul [4], o trăsătură a sa dinstinctivă fiind onirismul [5], expresionismul îşi extrage şi asimilează din acelaşi izvor de gîndire şi simţire anonimă acele nuclee funcţional-simbolice bogate în sugestii poetice care pot depăşi însă o gîndire logică, raţional-ştiinţifică: miturile, magia, superstiţiile, fenomenul magico-religios etc.

Cercetarea operei poetice a lui Blaga — fie şi numai aceea de după Eliberare — din perspectiva propusă de noi, va dezminţi opinia formulată în revista „Viaţa Românească" — prin recenzia lui M. Ralea asupra volumului *În marea trecere*, în numărul din mai, 1924, în primul rînd —, conform căreia „...poezia domnului Blaga e un produs exotic şi ca atare izolat în mediul nostru artistic"[6]. Dimpotrivă, se va putea demonstra faptul că lirica blagiană rămîne primordial un fruct estetic relevant atît al spiritualităţii autohtone arhaice, cît şi al modernismului în sensul cel mai general al cuvîntului, de viziune poetico-estetică.

Admiţînd că rădăcinile mitico-folclorice ale liricii lui Blaga se datorează nu numai fondului său sufletesc intim originar, de obîrşie rurală, şi înseşi orientării constante a tradiţiei literaturii şi artei noastre culte spre cultura orală populară, ci şi imboldului din afară, expresionist, de sorginte germanică, de la răspîntia secolelor XIX—XX, nu putem totuşi situa întreaga operă blagiană sub zodia acestui curent modernist, cu atît mai mult cu cît conceptul de expresionism a fost extrapolat la nivelul unei mişcări ideologico-estetice de amploare europeană, marcată cu stigmatele decadenţei sale [7]. De asemenea, excludem subordonarea tematică a creaţiei blagiene la o viziune sumbră, morbidă, printr-o ipotetică „similitudine" a unui mod de cunoaştere metaforică a „neînţelesului" [8]. Mai degrabă, este plauzibilă ipoteza aderenţei lui Blaga la expresionism ca expresie estetică a unei tensiuni generale ce îşi caută echilibrul în perioadele de criză, încît „o anumită permanenţă clasică a spiritului nostru" face ca Blaga „să rămînă exponentul unei culturi tinere, care se deschide la viaţă, şi de aceea mai puternică decît frămîntarea, decît neliniştea, decît spaima, rămîne

---

[3] Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Univers, 1977.

[4] Cf. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Bucureşti, Meridiane, 1971.

[5] Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Univers, 1970.

[6] *Apud* N. Nicolescu, *Elemente folclorice în poezia lui Blaga*, în „Ateneu", a. V (1968), nr. 7 (48), p. 12.

[7] Cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 25.

[8] Cf. Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui L. Blaga*, Bucureşti, Minerva, 1969, p. 219—278.

încrederea într-un nespus încă mesaj românesc" [9]. O confirmare vădită a acestei ipoteze estetice sugestive o oferă îndeosebi ciclurile poetice postume ale lui Blaga, făurite în anii socialismului, fremătînd de vitalitate, de bucuria nepotolită de a trăi, elogiind puterea germinativă eternă a naturii, „... a sămînței — ca formă de perpetuare a vieții, fără nici o prezență mistică, supranaturală" [10]. S-a mai remarcat just și faptul că nici propensiunea spre absolut a operei blagiene nu se reduce la o trăsătură exclusivă a expresionismului german, „ci are o rădăcină în tradiții mai vechi, raportabilă fiind, mai întîi, la arta simbolică medievală, care privește lucrurile sub *specie aeternitatis*, cît și la tradiția folclorică, fie cea românească, impregnată de simbolism medieval, fie cea universală proiectată pe fondul arhaic al culturii folclorice ca patrimoniu universal" [11]. Mărturie elocventă în acest sens este însăși mărturisirea lui Blaga în legătură cu o bună parte a creației populare : „N-a fost vechea noastră artă bizantină o artă de extaz? Nu e arta noastră populară și astăzi încă o artă care înlocuiește detaliul cu abstractul ? Țăranul *stilizează* la fiecare pas. Cînd își pictează icoanele pe sticlă sau lemn. Cînd își țese scoarțele..." [12]. În totalitatea ei, așadar, „opera lui L. Blaga este expresia afinității profunde a poeziei moderne cu stilul poeziei populare" [13] și dacă expresionismul de nuanță germană se modela după arta mai veche gotică, la popoarele neolatine dubla raportare a poeziei la modernism și tradiția literară autohtonă s-a manifestat prin „scufundarea în zonele adînci unde se întîlnesc Europa și Asia, imaginile străvechi ale magiei și mitului", încît „lirica modernă e bogată în versuri care fac să vibreze un patrimoniu universal de origină poetică, mitică, arhaică. Apar moșteniri străvechi ale folclorului" [14].

În poeziile blagiene, atît interbelice cît și publicate postum, în care s-au putut identifica ușor sau dificil rădăcini, nervuri folclorico-mitice la diverse nivele creative (ideatic, imagistic, prozodic), s-a constatat de către un alt poet — foarte aplicat în comentariul fenomenului liric românesc și universal — că „apropierea și depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conștiinței noastre" [15], adeverindu-se conlucrarea celor doi factori în magma genuină a creației sale : unul extern, „noul stil" european, expresionist — la care se afilia prin sondarea absolutului lucrurilor — și altul, îndeosebi intern, „din duhul eresului", după un mare model autohton predecesor, Eminescu, în legătură cu care afirma : „Dacă, printr-un accident, din opera poetică a lui Eminescu ne-ar fi rămas un singur vers ca acesta « Povești și doine, ghicitori, eresuri », figura poetului s-ar putea reconstitui. Versul reușește să evoce, poetic și muzical, printr-o simplă enumerare, toate substanțele încîntătoare ale acestei lumi" [16]. Se poate

[9] Cf. Edgar Papu, *Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20", 1969, nr. 11—12, p. 109.

[10] Cf. Ion Dodu Bălan, *Introducere* la Lucian Blaga, *În marea trecere. The Great Transition*, București, Ed. Eminescu, 1975, p. 6—16.

[11] Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I, Timișoara, Facla, 1981, p. 41.

[12] Cf. L. Blaga, *Fețele unui veac*, reprodus în vol. *Zări și etape*, București, E.P.L., 1968, p. 138.

[13] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 42.

[14] Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, E.L.U., 1969, p. 176—177.

[15] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.

[16] Cf. L. Blaga, *Din duhul eresului*, în vol. *Elanul insulei* — aforisme și însemnări —. Prefață, text stabilit și note de George Gană. Ed. îngrijită de Dorli Blaga și G. Gană, Cluj-Napoca, Dacia, 1977, p. 204.

afirma că Blaga a reuşit, în acest sens, să refacă istoria gîndirii, pornind de la izvoarele sale, „dar cu luciditatea omului modern, căruia aceasta îi poate oferi o simplă metodă de investigaţie poetică" [17]; prin filtrarea, în lirica sa, a unor străvechi zone ale artei noastre populare, se continua într-un mod original, propriu, experienţa anterioară a literaturii româneşti culte de nutrire lăuntrică din sevele culturii şi artei populare autohtone, încît însuşi poetul recunoştea — într-un interviu acordat revistei „Viaţa literară", în 1926 — că poezia sa, deşi pare „ultramodernă", este „în anumite privinţe mai tradiţională decît obişnuitul tradiţionalism, fiindcă reînnoieşte o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism" [18].

Revenind la motivaţia filozofică a orientării blagiene pronunţat programatică spre folclorul, în special arhaic, autohton, este foarte semnificativă şi bogată în consecinţe pentru creaţia sa lirică distincţia făcută între „culturile minore" şi „culturile majore", fără însă a se opera vreo discriminare axiologică între cele două concepte culturale, care funcţionează numai ca „vîrsta adoptivă", aşadar cultura folclorică a mediului rural, specifică vîrstei infantile a umanităţii, creşte, se înalţă din ea însăşi în diversele forme ale „culturii majore": „Copilăria ca vîrstă adoptivă a colectivităţii şi a creatorilor prilejuieşte culturi minore; maturitatea, ca vîrstă adoptivă a colectivităţii şi a creatorilor produce culturi majore" [19]. Între „culturile minore" este individuată „cultura populară", saturată de magie, sublimată în mituri, consecinţa unei atitudini spirituale infantile, dar care — depozitînd arhaicul — reflectă coabitarea armonioasă cu Universul, cu Natura „Mumă" eternă, de care se relaţionează prin acele „magice corelaţiuni". Pe de altă parte, „cultura majoră", a păturilor intelectuale, are drept trăsătură distinctivă dominantă o „înstrăinare prea mare a omului de veşnica Mumă", dar acea atitudine spirituală creativă infantilă („copilăroasă") faţă de lume, apropierea de formele originare ale „Mumelor", armonia cu Natura, spontaneitatea mitică sînt, totodată, trăsături esenţiale ale creatorului „cult" de artă — în gîndirea filozofico-estetică a lui Blaga —, încît se impune apropierea acestuia de folclor (ca o parte componentă a „culturii minore"), ca „o regăsire a propriilor surse creatoare" [20]. În acest sens, poetul Blaga însuşi va adăuga în legătură cu valorificarea cultă a tradiţiilor culturii populare, „minore": „Într-o epocă întunecată singura lumină o dau tradiţiile: lumina ce-o împrăştie în întuneric putregaiul" [21], însă tot el va avea grijă să atragă atenţia asupra faptului că nu trebuie nici fetişizată tradiţia: „Tradiţia are într-adevăr un rost numai dacă devine un factor creator, altfel e o cîrjă pentru atîtea şi atîtea slăbiciuni ale unui neam" [22]. Aşadar, „elogiul satului românesc" nu trebuie înţeles în direcţia unei „ataşări definitive la folclor şi ca îndrumare necondiţionată spre rosturi săteşti", ceea ce separă net pe Blaga poetul şi ideologul literar de viziunea patriarhal-idilică ruralistă a

---

[17] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul arhaic şi poezia lui Blaga*, în „Steaua", a. XVII (1966), nr. 6 (197), p. 58.
[18] *Apud* N. Nicolescu, *loc. cit.*, p. 12.
[19] Cf. L. Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 271.
[20] Cf. Şt. Aug. Doinaş, *op. cit.*, p. 36.
[21] Cf. L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Sibiu, Cosînziana, 1919, p. 6.
[22] Cf. *ibidem*, p. 74.

poporanismului şi sămănătorismului; de asemenea, nu se recomandă nici simpla imitaţie a motivelor folclorice, „care îşi au preţul lor neegalat acolo, în climatul lor feciorelnic ca zorile, în cultura populară" [23]. Deci, simpla preluare a motivelor folclorice în stare nativă, brută, la un nivel de prelucrare superficială, anecdotică, nu putea să constituie un semn de maturizare culturală a unei spiritualităţi etnice de străveche tradiţie folclorică, ci un anumit „stil", al „tinereţii", aşa cum era văzut de însuşi filozoful culturii şi poetul Blaga în unele trăsături distinctive ale expresionismului european. În ceea ce priveşte relaţia originară, genetică, dintre cele două mari tipuri de „cultură", filozoful culturii va afirma un adevăr estetic de mare actualitate şi astăzi: „cultura majoră nu *repetă* cultura minoră, ci o *monumentalizează* potrivit unor vii forme, atitudini şi orizonturi lăuntrice" [24]. Este remarcabilă ideea viabilă pentru cultura română, ca şi pentru toate culturile „majore" tinere, că tradiţia folclorică se poate „monumentaliza" în structurile, formele „culturii majore" — prin creaţiile marilor artişti, scriitori culţi, cum chiar opera lui Blaga s-a plămădit în contextul culturii româneşti —, ceea ce duce implicit la o maturizare integratoare a formelor culturii populare, folclorice („minore") — conform unui anumit „stil specific naţional" — în cultura universală. Referitor la însăşi creaţia lui Blaga, se poate, prin urmare, afirma că „după cum expresionismul lui n-a fost determinat numai de factorii sociali specifici ţărilor apusene în primul sfert al veacului nostru, ci şi de condiţiile ţărilor româneşti în aceeaşi perioadă istorică, tot aşa partea cea mai valabilă a operei lui, cu toată noutatea formulei poetice, este în concordanţă cu străvechea tradiţie folclorică a culturii româneşti" [25].

De asemenea, în teoriile de filozofie a culturii ale lui Blaga nu se operează nici o deosebire de ordin stilistic între creaţia populară („minoră") şi creaţia cultă („majoră"), acestea fiind — în concepţia sa — expresii, performări ale aceleiaşi „matrice stilistice", încît o poezie de Eminescu devine expresia „spaţiului mioritic", a „sufletului românesc" însuşi, exact în acelaşi grad ca şi „Miorița", eşantion exemplar al culturii noastre populare. Ca atare, această orientare consecventă, programatică, spre cultura populară, spre folclor, a unui creator, în speţă, scriitor, poet cult, „corespunde unui dat fundamental al originii sale etnice" [26], deoarece „matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot aşa de mult ca sîngele şi limba", iar înseşi tradiţiile noastre populare constituie — pentru teoreticianul Blaga — „matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor", aşadar la un mare nivel de profunzime, al „elementarului", „stihialului". Iluminările teoretico-filozofico-culturale blagiene ne ajută, deci, la elucidarea unui adevăr estetic relevat de simţul critic pătrunzător, rafinat, al unui poet ca Şt. Augustin Doinaş — format în „Cercul literar" de la Sibiu, în apropierea creatorului *Spaţiului mioritic* —: „programa-

---

[23] Cf. L. Blaga, *Răspuns lui N. Crainic*, la *Elogiul lui O. Goga*, discurs de recepţie, în „Memoriile Academiei Române", Bucureşti, 1941, p. 21.

[24] Cf. L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, discurs de recepţie, în „Memoriile Academiei Române", reprodus în vol. *Discursuri de recepţie la Academia Română*, Bucureşti, Albatros, 1980, p. 250.

[25] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 43.

[26] Cf. St. Aug. Doinaş, *op. cit.*, p. 37.

tismul cultural al lui Blaga nu este decît înțelegerea lucidă și asumarea entuziastă a unui destin creator" [27].

Într-o posibilă istorie și tipologie a valorificării poetice culte a poeziei populare românești, Blaga se situează — prin întreaga sa lirică — drept unic reprezentant al acelei modalități estetice numită „personanță folclorică" [28], rezultat tocmai al maximei și deplinei convergențe a creației blagiene teoretice și lirice. Termenul care denumește conceptul respectiv (< lat. *personare* „a răsuna") apare în chiar opera sa de filozofie a culturii [29], denumind acea virtute a inconștientului de a „răzbate cu structurile, cu undele și conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței", reprezentînd — alături de „sublimare" — al doilea proces prin care pătrund în conștiință straturi și efecte ale „noologiei abisale". Spre deosebire de „sublimare", care — conform teoriei psihanaliste — generează forme „deghizate" ale conținuturilor inconștiente, „personanța" constituie pentru Blaga numai un ecou, un răsunet al acestora, atenuat, însă nedeghizat. Prin analogie, se poate stabili un raport similar între poezia lui Blaga și structurile poeziei noastre folclorice. Astfel, deși de la începuturi poetul *Pomelor luminii* a avut, la nivel ideatic, nostalgia „tiparelor de la mume" — identice cu „Mumele stihii" și cu goetheeanul „fenomen originar" în întemeierea mitică a lumii (realului) —, la nivel prozodic nu a avut niciodată așa-numitul „sentiment al performanței". Această incompatibilitate ideatico-prozodică este atenuată, chiar anulată, de deosebita importanță a modelului prozodic folcloric pentru poezia cultă blagiană, căci structurile poeziei populare românești, îndeosebi arhaice, au constituit „singurul model formal asumat vreodată de poet" [30], recurgînd consecvent la metrica, ritmurile și rimele specific folclorice.

Făcînd o paralelă cu marele său înaintaș, Eminescu, ca și cu marele său contemporan, Arghezi — din aceeași perspectivă, a tipologiei estetice a relației poezie cultă românească / poezie populară autohtonă — putem afirma că poetul care a vibrat *La curțile dorului* se apropie de autorul *Luceafărului* prin „prezența completă a personalității înlăuntrul modelului folcloric" [31], ceea ce duce la adoptarea unor modele folclorice prozodice drept tipare pentru performarea propriei ideatici („filosofii"), gîndiri poetice culte. Numai că în timp ce Eminescu își apropria formele populare genuine, neprelucrate, nedeformate în vreun fel propriu, spre a-și „masca" propriul mesaj, propriile gînduri, Blaga apelează la modalitatea „personanței" prin care vin ecouri dintr-o structură de adîncime — ideatică și sensibilă —, reverberații poetice culte ale acelei ancestrale și colective „matrice stilistice" etnice. Antinomia aparentă, semnalată între nostalgia „fenomenului originar" și absența vreunei performanțe prozodice în lirica blagiană, dispare — așadar — cînd ne dăm seama că Blaga „împrumută ca atare versuri ale poetului popular anonim cu convingerea că în acest fel aderă la un tipar modelator al unui întreg etos național, adică la un factor de adîncime al fenomenului stil" [32]. În creația poetică arghezian ne întîm-

---

[27] Cf. *ibidem*, p. 37; p. 106.
[28] Cf. *ibidem*, p. 33—37.
[29] Cf. L. Blaga, *Orizont și stil*, în vol. *Trilogia culturii*, București, E.L.U. 1969, p. 41—42.
[30] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 33.
[31] Cf. *ibidem*, p. 34.
[32] Cf. *ibidem*.

pînă o altă modalitate de transsubstanțiere estetică a folclorului național, al cărei strălucit reprezentant a fost, respectiv analogia artistică cu diverse specii poetice populare, îndeosebi cu acelea ritmate concis, cînd se întîlnește cu una dintre liniile de forță ale poeticei sale, ludicul. În ceea ce privește folclorismul poeziei lui Blaga, acesta nu este totuși de amploarea și de consecințele estetice de care se temea cîndva Ion Barbu : „Mi-e teamă, atît de multe sînt motivele de folclor românesc la d. Blaga, că, rîvnind la o chimie completă a poeziei, i-a altera puritatea" [33]. Originalitatea, „puritatea" vocii lirice blagiene nu s-a atenuat datorită multitudinii motivelor folclorice — ocurente pe tot parcursul creației sale poetice —, căci poeziile lui Blaga în stil popular pot împrumuta diverse trăsături distinctive ale metricii, prozodiei folclorice, însă tot timpul se simte eul creatorului cult, prin ideatica dar și prin gramatica și lexicul discursului său liric. Această notă aparte a poeziei creatorului *Spațiului mioritic* se datorește faptului că dincolo de tratarea estetică cultă conștientă a unor motive de sorginte folclorică, de adoptarea metricii populare etc., dincolo de determinarea filozofico-culturală a modalității sale personale de valorificare artistică a folclorului, se află o organică înrudire spirituală de substanță, structurală, cu arta și cultura populară autohtonă. În acest sens devine revelatoare afirmația poetului în legătură cu posibilitatea și chiar necesitatea creării unei mitologii lirice proprii, a izvodirii culte de mituri, plecînd tocmai de la „spontaneitatea mitică" și „gîndirea mitică" indispensabile unei autentice creații lirice : „Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără de o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie" [34]. Această afinitate substanțială, de adîncime, între structura spirituală a poetului Blaga și aceea a spiritului popular etnic n-a limitat niciodată deschiderea filozofului Blaga atît de pasionat de metafizică, el însuși afirmînd că poporul nostru este înzestrat cu „un original, profund și excepțional simț metafizic", iar „simțul metafizic popular, dacă există, are, ca orice mod popular, un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, și se poate consuma și fără retorică, discret, în arzătoare, dar stăpînite viziuni" [35]. Așadar, judecat în toată amplitudinea sa, „folclorismul" lui Blaga — ca trăsătură distinctivă esențială a gîndirii filozofice și sensibilității sale artistice — reprezintă în cadrul fenomenului poetic și filozofic românesc „cazul unic al unei apartenențe prin structură organică individuală și destin istoric cultural, asumată conștient și transformată în program artistic" [36].

În general, în cercetările care au abordat problema raportului poeziei blagiene cu folclorul, s-a remarcat faptul că rădăcinile folclorice ale acestei creații lirice culte sînt foarte adînci, coborînd cel mai adesea pînă la nivelul folclorului arhaic (legende, descîntece, colinde, bocete, cîntece rituale funebre etc.), o primă privire critică din această perspectivă aparținînd lui Ion Pillat : „Lucian Blaga se apleacă în adîncurile nebănuite ale descîntecelor, ale bocetelor, ale colindelor. Acestor forme străvechi, pline de

[33] Cf. Ion Barbu, *Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, în ziarul „Ultima oră" din 24.II. 1929, în care elogiază vol. de versuri *Lauda somnului*, București, Cartea Românească, 1929.

[34] Cf. însemnarea din mss. „ce fuseseră măcar în parte destinate tiparului", *apud* L. Blaga, *Poezii*. Ed. îngrijită, revăzută și adăugită de G. Ivașcu, București, E.P.L., 1967, p. 493.

[35] Cf. L. Blaga, *Elogiul satului românesc*. Discurs rostit la 5 iunie 1937 în ședință solemnă cu răspunsul d-lui I. Petrovici, București, 1937.

[36] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 107.

ființa unor mituri pierdute, încărcate și pietrificate de taine ce ne depășesc, le dă viață într-o atmosferă de început sau de sfîrșit de lume" [37].

Analiza liricii lui Blaga — zămislită în anii socialismului — din aceeași perspectivă a rădăcinilor sale folclorice-mitice, va evidenția însă puternic faptul că „... filonul arhaic nu se întîlnește cu exclusivitate, existînd și numeroase contingențe cu celelalte genuri folclorice, în primul rînd cu cîntecul liric, dar el rămîne dominant" [38]; de asemenea, cercetarea noastră credem că va infirma într-o mare măsură o aserțiune ca aceasta: „Deși autorul simte încă nevoia îmbrăcării gîndurilor în haină folclorică, apelarea la structurile poeziei populare e neglijabilă după 1943. O cît de sumară statistică scoate cu prisosință în evidență caracterul întîmplător al prezenței schemelor populare după această dată" [39]. Cu atît mai mult se va dovedi chiar netemeinicia unor „concluzii" categorice ca acelea ale unei cercetări asupra operei artistice blagiene care, în mod vădit, a neglijat sau s-a ocupat superficial de poezia lui Blaga (îndeosebi contemporană): „... contactul cu folclorul nu a avut asupra lui Blaga repercusiunile de care se vorbește îndeobște, generalizant, în necunoștință de cauză. Nu a avut urmările scontate mai ales în poezie, în cadrul căreia solicitarea arsenalului artistic tradițional se soldează chiar cu o regresiune valorică. (!!!) Se pare, de altfel, că numai în dramaturgie geniul popular s-a întîlnit în osmotică conlucrare cu potențele creatoare ale scriitorului. Numai acolo filonul folcloric pare într-adevăr element indispensabil finalizării creației, în timp ce în rest poate lipsi fără repercusiuni devalorizante" [40]. De altfel, în înseși aceste „concluzii" este evidentă contradicția între o afirmație ca aceasta, de pildă: „Însuși folclorul, grație căruia scriitorul ajunsese la acest echilibru, e resimțit acum (după 1943) într-un anume sens ca ineficace artisticește, fiind evitat. Fapt ce ne face să conchidem că creația anonimă, doar intuită la început, frecventată intens mai apoi, e abandonată în cele din urmă ca oricare alt experiment", și altele, ca aceea imediat următoare: „Totuși influența ei, așa de integral dispersată în compartimentele operei blagiene, hotărăște în bună măsură, mai ales în teatru, însăși individualitatea contribuției scriitorului" [41], sau aceasta, care contrazice integral toate așa-zisele „concluzii" referitoare îndeosebi la creația poetică blagiană de maturitate și de după 1943: „... L. Blaga aspiră, totuși, în operele de maturitate, spre limpiditatea formală a cristalizărilor folclorice și spre firescul gîndirii țărănești, fixîndu-se ... într-un neoplatonism sui generis, situat la polul opus al energetismului expresionist din anii debutului" [42].

Lirica blagiană de la sfîrșitul carierei sale poetice — făcută cunoscută prin publicarea postumă, în 1962, a ciclurilor *Mirabila sămînță*, *Vară de noiembrie*, *Stihuitorul*, și apoi și a altora din creația ultimă în versuri a autorului, *La curțile dorului* — demonstrează, atît la nivel

---

[37] Cf. I. Pillat, *Aportul folklorului în poezia nouă românească*, 1933, reprodus în vol. *Tradiție și literatură*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 55—70.

[38] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 57.

[39] Cf. I. Oprișan, *Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare*, în vol. *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima. Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, Editura Academiei R. S. România, 1970, p. 222.

[40] Cf. *ibidem*, p. 246.

[41] Cf. *ibidem*, p. 247.

[42] Cf. *ibidem*, p. 246.

ideatic cît și prozodic, tocmai contrariul majorității „concluziilor" cercetării întreprinse de I. Oprișan, și anume : în dobîndirea „limpidității" și înseninării de maturitate, neîntunecată de ceţurile metafizice anterioare, din ultima parte a vieții poetului, „cristalizările", structurile, modelele folclorice au avut un rol esențial, încît noua față a liricii blagiene nu poate fi socotită numai un simplu apanaj al „înțelepciunii vîrstei". În această ultimă fază a creației blagiene lirice se adevereşte faptul că „lirica populară a fost apreciată de poet sub aspectul ei înalt estetic" [43], iar „folclorul arhaic se impunea prin concepția lui de a privi universul și existența umană" [44].

Față de mulți alți poeți cu „rădăcini", „filoane" etc. folclorice, Blaga a dovedit un înalt grad de accesibilitate la arcanele gîndirii arhaice autohtone, deosebita sa afinitate cu lumea arhaică — în general — avînd explicații atît în cadrul activității sale de filozof al culturii, cît și în înșiși vectorii „artei" sale „poetice". Astfel, el a fost obsedat de dezlegarea enigmelor, a aspectelor incipiente, originare, ale propriei noastre umanități și arhaicități etnice, în special ale fondului latent al substratului tracic și dacic al culturii și civilizației noastre [45]. În acest sens, pînă și cu ocazia șederii într-un sat mai arhaic de pe Valea Sebeșului (Purcăreți) poetul descoperă posibile vestigii ale culturii materiale dacice [46]. În ceea ce privește arta poetică blagiană, folclorul arhaic — cu sistemul său de mituri și rituri etiologic pentru tainele vieții și cosmosului — îl ajută pe poet să-și făurească o proprie „mitologie" în descifrarea metaforică revelatorie a misterelor, tainelor universului, o mitologie numai cu verosimilitate poetică, în care „mitul" semnifică „elementul legendar care încearcă revelarea unui mister". Așadar, poetul, care nu strivește — totuși — „corola de minuni a lumii" și nu ucide „cu mintea tainele" („Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"), nu face decît să metamorfozeze „acest sistem științific primitiv într-unul poetic", reținînd „doar procesul de gîndire care pentru el are numai valoare poetică" [47], încît ceea ce în gîndirea arhaică era „noțiune științifică" explicativă, pe deplin verosimilă, devine metaforă, imagine poetică. Poetul însuși va mărturisi libertatea creatoare pe care și-a exercitat-o asupra motivelor folclorico-mitice prezente în lirica sa : „E adevărat că în poezia mea sînt frecvente și motivele mitice, chiar teologice. Dar de aceste elemente uzez în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică. Motivele nu sînt tratate « dogmatic ». Le folosesc totdeauna creator : liber ; le modific și le amplific după necesități" [48].

Într-un studiu consacrat exclusiv folclorului arhaic în poezia lui Blaga, reputatul folclorist Ovidiu Bîrlea remarca faptul că poetul a receptat

---

[43] Mărturie stînd și vol. L. Blaga, *Antologie de poezie populară*. Ediție îngrijită de G. Ivașcu, București, E.P.L., 1966, elaborată de-a lungul anilor și publicată postum, care ne revelează, pe lîngă un rafinat gust estetic, și zonele lirice folclorice consonante cu propria sa sensibilitate poetică.

[44] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 57.

[45] Începutul noilor sale preocupări l-a constituit articolul-program *Revolta fondului nostru nelatin*, „Gîndirea", 15 sept. 1921, detașîndu-se astfel de interesul expresionist prioritar pentru civilizațiile primitive exotice, africane, mexicane, babiloniene etc.

[46] Cf. L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Ediție îngrijită și Cuvînt înainte de G. Ivașcu, București, Ed. Tineretului, 1965, p. 215.

[47] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 58.

[48] Cf. însemnarea rămasă manuscrisă, *apud* G. Ivașcu, Prefață la vol. L. Blaga, *Poezii*, București, E.P.L., 1967, p. XXXIX.

sugestii poetice din folclorul arhaic văzut în principala sa trăsătură distinctivă, generatoare a tuturor celorlalte aspecte ale sale : „Totul există numai dependent de om și în modul lui de percepere : o lume familiară, profund umanizată, accesibilă lui în toate ipostazele ei telurice și aeriene, pe care el o stăpînește și o modifică prin rituri și prin magia cuvîntului" [49]. Gradul mare de arhaicitate a poeziei blagiene se vădește, în primul rînd, în analogia dintre felul conceperii cosmosului în gîndirea și folclorul arhaice—pe de o parte — și modul figurării universului poetic blagian — pe de altă parte —, „sufletul lui aflîndu-se undeva în centrul lumii, de unde pleacă în explorarea tainelor și a corespondențelor ce există între aștri, pămînt și om" [50]. După cum în mentalitatea arhaică existența este sistematizată prin reducție la cele trei lumi : „lumea albă" (pămîntul), „lumea neagră" (tărîmul subteran) și lumea siderală (adesea etajată) — tranziția de la una la cealaltă putîndu-se face numai prin executarea unor acte „bazate pe virtuți neobișnuite sau pe prescripții rituale" —, spațiul poetic al liricii lui Blaga se desfășoară în principal în lumea terestră și în cea celestă, nelipsind însă nici încercarea de a explora și lumea subterană, căci „a fost cîndva pămîntul străveziu", deci apt de a fi pătruns de privirea umană. De asemenea, precum în diversele specii ale folclorului nostru arhaic, cele două lumi (pămîntul și cerul) sînt învecinate și intercomunicante într-o viziune profund populară, imaginea neoplatonicilor nefiind „decît o variantă filozofică, purificată, a formelor populare mult anterioare acesteia" [51].

Identificarea și evidențierea rădăcinilor folclorico-mitice ale creației poetice blagiene celei mai noi presupun, mai întîi, sondarea motivelor și temelor de sorginte folclorică în sensul larg al cuvîntului — mai mult sau mai puțin evidente datorită gradului lor diferit de prelucrare cultă —, elemente de factură arhaică îndeosebi, precum și a motivelor sale poetice născocite și cristalizate în spirit folcloric. De asemenea, se impune și o analiză a poeziei lui Blaga din această epocă și din punctul de vedere al laturii formale, evidențiindu-se astfel structurile, modelele prozodice folclorice adoptate, cu procedeele și trăsăturile specifice respective, în care însă poetul cult își toarnă — ca și Eminescu — propria sa ideatică.

În această primă parte a articolului de față ne ocupăm numai de sondarea și analiza motivelor de sorginte folclorică autohtonă ale creației poetice blagiene contemporane, ca și a acelora zămislite și sublimate în spirit folcloric. În general, în întreaga operă literară a lui L. Blaga nu s-a identificat un număr extrem de mare de motive propriu-zis populare (doar nouăsprezece), preluate de acesta, făcîndu-se abstracție, totuși, de acelea socotite de „recuzită folclorică", aduse în prim plan numai de aluziile și evocările creatorului cult sau ale eroilor săi, fără a fi propriu-zis prelucrate, ci numai transferate în forma originară, „fie spre a accentua atmosfera magico-mitică sau apocaliptică din unele opere, fie spre a sluji ca termen de comparație sau haină metaforică" [52]. Între „motivele curat folclorice" (douăsprezece la număr) — ocurente în toată opera beletristică a lui Blaga — apare în poezia postbelică unul dintre acelea asupra

[49] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 59.
[50] Cf. *ibidem*.
[51] Cf. *ibidem*.
[52] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 224.

cărora autorul a stăruit de-a lungul timpului și a căror selectare a fost determinată în primul rînd de interesul filozofico-cultural, chiar dacă ulterior vor cunoaște o tratare estetică, respectiv lirică : motivul mitic arhaic al pămîntului transparent, „străveziu", inițial. Acest motiv poetic blagian de inspirație folclorică — preluat din diversele legende populare etiologice [53] —, prezent și în piesele *Avram Iancu*, *Arca lui Noe*, și în interpretarea sofianică din *Spațiul mioritic*, apare și în atît de sugestiva poezie, cu titlul simbolic *A fost cîndva pămîntul străveziu*, din ciclul postum erotic „Vară de noiembrie" : „A fost cîndva pămîntul nostru străveziu / Ca apele de munte-n toate ale sale, / în sine îngînînd izvodul clar și viu. / S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n nici un grai / nu se descriu. / Aceasta-a fost cînd o sălbatică risipă / de frumuseți prilej dădu întîia oară / păcatului să-și facă pe subt arbori cale?" Motivul face parte dintre acele elemente folclorice ale liricii blagiene care nu se pot depista „decît la o cercetare extrem de riguroasă, minuțioasă și aplicată" [54], fiindcă nu sînt dintre motivele evident folclorice, ci reprezintă „date mascate, diformate, preluate parțial". Astfel, nu numai prin cercetarea textului poetic ca atare, ci și a restului operei atît de complexe blagiene (dramaturgice, filozofice), putem găsi cheia folclorică a versurilor citate anterior, căci filozoful culturii populare Blaga consemnează în *Spațiul mioritic* următoarea informație revelatoare : „După o legendă românească de circulație regională, pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat însă de această transparență numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Avel" (p. 236). Această poezie rămîne și ca o mărturie a croirii universului poetic blagian după modelul folclorului cosmogonic arhaic, în care se explorează și tărîmul subteran, translucid pînă să devină „opac drept pedeapsă pentru răutatea unor oameni" [55]. Dacă în prima parte determinarea filozofică, mitică, este încă evidentă — deslușită îndeosebi după interpretarea sofianică a legendei etiologice folclorice originare, în *Spațiul mioritic* — dezvoltarea ulterioară a motivului, tot mai accentuat lirică, îndepărtează decodificarea sa mitologică, teoretică, căci rămîne doar ca un prolog prima parte expozitivă a subiectului legendei originare, accentul punîndu-se în partea a doua a poeziei pe figurația estetică, poetico-erotică. Ca atare, acum se dezvăluie natura erotică a poeziei, avînd în centrul său simbolul purității absolute a iubitei, a aceleia care are virtutea deosebită de a face pămîntul să-și recapete, „pentru-o clipă", transluciditatea inițială, sub pasul său : „Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, / odinioară, / știu doar ce văd : sub pasul tău, / pe unde treci / sau stai, pămîntul înc-odată, / pentru-o clipă, / cu morții săi zîmbind, se face străveziu. / Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci, / arzînd se văd minuni — / prin lutul purpuriu". Apariția și dezvoltarea în partea secundă a acestei atît de bogat simbolice poezii a unei alte legende etiologice mitice înrudită cu cea preluată în prima parte (credința despre puterea „Moșului fără nume" de a strălumina pămîntul sub pașii săi) — pe care se pare că autorul n-o cunoaștea la redactarea *Spațiului mioritic* [56] — vădește perma-

[53] Cf. îndeosebi Tudor Pamfile, *Pămîntul după credințele poporului român*, București, Cultura națională, 1924, p. 5.

[54] Cf. Șt. Aug Doinaș, *op. cit.*, p. 35—36 ; p. 105—106.

[55] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 59.

[56] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 225.

nenta orientare filozofică a poetului, aflată în adîncul tratării estetice a celor mai multe motive folclorice. Apoi chiar în cursul operei sale beletristice (dramatice) Blaga însuși reproduce credința de sorginte folclorică la care face doar o aluzie lirică în poezie : „Cum era să nu-l cred pe cuvînt ? — istorisește Noe întîlnirea cu Moșul — Se făcuse pămîntul străveziu, limpede ca apa de munte, unde sta — iar cînd Moșul a ieșit din moară, deveni la fel și drumul, că zăream în adînc ! Se făcuse huma străvezie sub opincile sale. C-o singură clipire aș fi putut să văd și morții care zac îngropați, pretutindeni, surîzînd senini, că deasupra lor trece Moșul fără nume" [57].

În poezia blagiană, fie și numai aceea creată în perioada postbelică, se pot depista numeroase referințe poetice la lumea siderală, populată de principalii aștri (Soarele, Luna) și de numeroase stele, în sensul credințelor și legendelor populare etiologice din folclorul nostru arhaic, al unui tărîm, așadar, animizat și chiar profund umanizat. Astfel, în poezia *București 1919* un oltean „dimineața da năvala / cu un chiot în cetate" „Ținînd *soarele* în mînă", precum flăcăul din colindă, căruia logodnica îi cere „Să mi-ș vină sus pe ceriu / C-o mînă ținînd de lună / Cu-alta-mpletind cunună" [58]. Iar în *Madrigal* poetul afirmă referitor la astrul selenar al nopții : „Iubită Runa, dragă una, / n-am fi crezut că într-o zi / aceasta cu putință-ar fi : / c-un strigăt să atingem Luna. // Nici după drepte mărturii / n-am fi crezut că s-ar putea, / să auzim apoi ecoul / întors în patria de-aci". Tot aici Runei i se cere să aleagă drept „fericire" strigată „în zare" „... țipătul ce-i vrednic / să ni-l întoarcă-n noapte Luna". Simbolul selenar este ocurent și în alte contexte poetice blagiene cu conotații mitice mai mult sau mai puțin evidente : „Vîntul ne-azvîrlea în păr și-n / față pulbere de lună, / caldă încă-n vremea-aceea" *(București 1919)* ; „Rogumă, mă rog într-una, / noaptea să-mi ajute Luna / pîn'la tine să ajung" *(Cîntec în noapte)* ; „Iubești-cînd întreaga făptură /.../ îți este-n aceeași măsură, / și lavă pătrunsă de lună" *(Iubire)*.

Dimensiunea mitologică arhaizantă a universului liric blagian, inclusiv a celui configurat în anii postbelici, este legată și de încărcătura ideatică-mitică a unor cuvinte (concepte poetice), între care — alături de „pămînt" și toată seria sa sinonimică — sînt introduse în limbajul său simbolic poetic, din lexicul poeziei populare, simbolurile siderale denumind panteonul celest („cerul") și puzderia de „stele". Precum la marele său înaintaș Eminescu, în al cărui cosmos poetic strălucesc frecvent simbolurile siderale, la Blaga — poetul *Poemelor luminii* — „cerul" are o frecvență deosebită (înregistrat de 39 de ori), iar „valorile sale contextuale se identifică cu cele date de mentalitatea arhaică, unde atracția uranică reprezintă atracția spre absolut, spre tărîmul Creatorului lumii" [59]. În acest univers poetic complet, făurit după sistemul etajat ternar — ce se poate reconstitui din legendele și credințele tradiționale etiologice ale folclorului autohton arhaic — poetul își arogă chiar virtuți astrale, căci este conștient de faptul că poartă „în suflet stele multe, multe / și căi lactee, / minunile-ntunericului", însă „am prea mult soare-n mine / de-aceea nu le văd" *(Mi-aștept amurgul)* ; la sfîrșitul carierei sale poetice, poetul creator al

[57] Cf. L. Blaga, *Arca lui Noe*, Sibiu, Dacia Traiană, 1944, p. 109.
[58] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 61.
[59] Cf. N. Nicolescu, *loc. cit.*, p. 13.

Poemelor luminii se simțea investit, de asemenea, cu aceleași calități siderale, văzute însă în dialectica complementară a luminii și a întunericului, căci cei ce l-au făurit „... rîzînd, cîntînd, părinții. / Ei, țesătorii vieții și ai morții, / mi-au dat ce-ngăduise soartea : / au pus în mine *Soarele* și *noaptea*, / și mi-au adus un drum în fața porții" *(Anii vieții)*. Și în gîndirea arhaică folclorică o asemenea strălucire astrală îl învește, îl nimbează pe omul de rînd, comun, care a întreprins fapte pozitive, demne, elogioase, legate în primul rînd de acea trăsătură etnică tradițională a ospitalității, precum aflăm dintr-o colindă culeasă din Țara Loviștei : „... mai bun decît toți buni, / De-mi dau raze ca din soare / Și lumină ca din lună. / De mă duc în cîmpii arși" [60]. În aceeași poezie blagiană postumă revine și imaginea poetică de sorginte folclorică, denumind tărîmul subteran (celălalt tărîm) prin „lumea neagră" : „« Acesta-i drumul tău, mi-au zis părinții, / pornești din văi s-ajungi în slava minții ». / Pe cale-n lumea neagră am plecat. / Umblam, vedeam, dar nu mă închegam. / Vedeam, umblam, dar încă nu eram" *(Anii vieții)*.

O altă poezie postumă evidențiază tot dualismul originar alb/negru, bazîndu-se tot pe un motiv folcloric străvechi etiologic, al pămîntului care ar avea și el un fel de „inimă" ale cărei bătăi pot fi auzite cu urechea lipită de sol, precum Ochilă dintr-o variantă narativă moldovenească, capabil nu numai să privească prin pămînt, ci și să asculte cu urechea la pămînt cum crește firul de ovăz [61] : „Prin locul acesta cînd treci / seara pe cărăruile nimănui, / pe pietrele albe și negre urechea / pe rînd să ți-o pui.// ... Pune-ți urechea / s-asculți. Și-apoi iarăși / s-asculți, dacă inima, jalnica, vechea, / mai bate — și-a cui?" *(Drum prin cimitir)*. Finalul acestei poezii potențează fundalul său arhaic mitologic, aducînd în primul plan și frecventul, dar mereu deschisul semantic simbol sideral nocturn, selenar : „Și, dacă poți, amăgește-te singur să crezi / că zvonul ce-n cale ți se ridică, / e numai vîntul ce vine din lună / și-n țară sună".

Într-un cosmos atît de umanizat, relațiile dintre diferiții aștri și poet sau alte viețuitoare devin foarte apropiate, familiare, încît transcenderea de la tărîmul terestru spre cel astral se face pe nesimțite : „Doar cînd urc poenele / mi se-ncarcă genele // subt amiaza fierului / de picurii cerului. // Plîng spre zarea dorului / cu lacrima norului" *(Cîntecul călătorului în toamnă)*. Poetul are nostalgia aștrilor care speră să-l răzbune după „amurgul" său : „Cu alesături de aur / timpul curge prin albastru. / Jinduiesc la cîte-un astru / răsărit ca o ispită / peste-amurgul meu de-o clipă, / ... / Curge timpul prin înalturi, / astrul poartă lîngă astru, / răzbunîndu-mă-n albastru" *(Cîntec sub stele)*, cînd va redobîndi puterile astrale luminătoare : „Înmormîntat în astă stea, / în nopți voi lumina cu ea" *(Glas de seară)*. „Cerul" este evocat și prin adjectivul cu aceeași rădăcină („ceresc") : „Vino să ședem subt pom. / Deasupra-i încă veac ceresc" *(Glas în paradis)* ; „În ceasul acela înalt, de-alchimie / cerească" *(Legenda noastră)*. Familia lexical-simbolică a „cerului" conține și un termen-simbol cu conotație erotică superlativă („cèriște"), creat prin analogie cu „zăriște" și decodat chiar într-o aceeași strofă („catren") a „fetei frumoase" („cerul cerului") : „O fată frumoasă è / a traiului cèriște, /

---

[60] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 60.
[61] Cf. *ibidem*.

cerul cerului, / podoabă inelului" *(Catrenele fetei frumoase, V)*. Deschiderea spre orizonturile siderale este o permanență : „Mă deschid cerului / de-aici și pînă departe. / Orice gînd, altul, mă ocolește" *(Vară în jurul cetății)* și constituie o realitate foarte apropiată, coborîtă la nivelul terestru, domestic : „Sufletul mi-i treaz într-una, / Vede stelele în tindă" *(Insomnii — lui Ion —)*, precum era conceput însuși cerul — în mentalitatea folclorică arhaică —, odinioară nefiind decît un acoperiș foarte apropiat de pămînt, la îndemîna oamenilor care puteau face chiar „gaură în cer", motiv pentru care a și fost înălțat în tării, la altitudinea de acum [62]. Tocmai aștrii cei mai numeroși, stelele sînt cele care — privite în stare de veghe — îi atribuie poetului tărie astrală : „Iată-amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd / Lucrurile-s ale mele. // Lucrurile-s ale mele. / Sînt stăpîn al lor și domn. / Pierd o lume cînd adorm" *(Cîntec înainte de-a adormi)*. De asemenea, același astru este cel care îl poate judeca pe acela căruia i-a acordat putere nemărginită, cosmică : „Cugetul, cumpăna, steaua / grea judecată îmi fac", poetul fiind „... doar metalul în febră, / magmă terestră, nu stea" *(Noapte la mare)*.

Tradiționala credință în steaua proprie fiecărui om este reactualizată liric de Blaga nu numai în creația sa poetică interbelică, ci și în cea postbelică : „Vreo stea, cînd cade din tării, / fără să vrei, spre ea te ții, / și poala-ți potrivești, s-o prinzi. / Lucirea numai i-o cuprinzi" ; *(Umblăm pe cîmp fără popas)*. Stelei căzătoare „din tării" cîntărețul cult îi atribuie o conotație proprie : „Și cumpănim ce-e, ce-a fost. / Noroc înalt, pornit cu rost, / ne-ntîmpină de sus prin vînt, / să nu ne-ajungă-n văi nicicînd" *(Umblăm pe cîmp fără popas)*. Escaladarea tărîmului sideral, dincolo de „Hotare, veac..." sau vreun alt „tărîm", are drept consecință pentru cei ce au fost investiți cu dimensiuni și puteri de proporții cosmice, — abandonînd „tot ce sub noi era pămînt" —, însăși contopirea temerară cu universul : „... Hotare, veac, tărîm s-au șters. / Mai suntem noi și-un univers. // Pierdem în noapte, rînd pe rînd, / tot ce sub noi era pămînt. / Și mergem iar în gînd, la pas. / Un cer deasupra ne-a rămas" *(Ibidem)*. Așadar, dacă mai înainte, în vol. *La curțile dorului* (1938), poetul dorea numai să rămînă mereu „la curțile dorului. Cu cerul vecini", oaspete „... în tinda noii lumini", dar se temea „De nu aș pieri, supt de-un astru / văzut-nevăzut, în albastru" *(Alean — lui Bazil Munteanu —)*, acum nostalgia cosmică se avîntă tot mai sus, în tării, cîștigînd în temeritate. Vechea teamă nu mai e, prin urmare împărtășită, asemenea ciobanilor dintr-o colindă din Țara Hațegului care au escaladat bolta cerească cu turma lor : „Strunga le era / Cel cercuț de lună, / Focul le era / Cea rază de soare" [63].

După cum în folclorul nostru arhaic apare o deosebită apetență pentru strălucirea cromatică minerală, iradiată îndeosebi de metalele prețioase — mai ales colindele caracterizîndu-se printr-o puternică „invazie de lumină orbitoare" [64], însă, mai puțin, și basmele fantastice — și Blaga își înzestrează actanții și diverse obiecte ale poeziei sale, inclusiv în aceea creată după Eliberare, cu străluciri specifice diverselor metale și

---

[62] Cf. *ibidem*, p. 59.
[63] Cf. *ibidem*, p. 61—62.
[64] Cf. *ibidem*.

pietre scumpe, din care rezultă epitete și metafore sugestive, plasticizante. Astfel, cel mai frecvent apare aurul, avînd și cele mai numeroase valori — conotații contextuale : „Se face că torn, alte dăți, în ulcior / tomnaticul soare prin teascuri trecut, / curgător aur crud, / vin de piatră, soi cald de Aiud" *(Ulciorul)* ; toamna frunzele devin „conversiuni în aur" *(Toamnă de cristal)* ; întîlnim uneori și un relief oniric săpat în aur : „Văi de aur mă îndeamnă / cum mi-e felul să răspund" *(Alean)* ; poetul se întreabă, în legătură cu fluturele — văzut totemic („El, totemul seminței știutoare") — „Cine-i pune pe aripi și pe făptură / scrumul, joc de aur c-a suflat din foi de faur ?" *(Lîngă un fluture)*. Aurul are adeseori și o semnificație erotică : „O fată frumoasă e / mirajul din zarișe, / aurul graiului, / lacrima raiului". *(Catrenele fetei frumoase, VIII)*. Uneori „aurul" apare în aceeași poezie în două contexte și cu două funcții stilistice diferite, respectiv epitet substantival calificativ („cu alesături de aur / timpul curge prin albastru") și metaforă incipientă, coalescentă, plasticizantă : „Visul, aur prins în palme / ca nisipurile-n ape, / ca nisipurile-n ape / trebuie să-l las să-mi scape" *(Cîntec sub stele)*. Deosebita productivitate semantică a „aurului" în contextele lirice blagiene se manifestă și la nivel pur lexical, unde familia sa de cuvinte se îmbogățește cu derivatele adjectivale postsubstantivale „auriu", „aurie" ; „Ca fetele, neașteptat peste noapte / crescute, / cari încă nici ele nu știu / că-l au (se-ntîmplă aceasta adeseori),/ tulpinile verzi de porumb pe alocuri / și-arată auriu părul la subsuori" *(Vară în jurul cetății)* ; „Păpădie, ecumenică floare, / după a ta aurie ardoare/ — pe nescrisele file — / anul își hotărăște fericitele zile" *(Odă simplisimei flori)*.

Celelalte metale prețioase apar, ca și pietrele scumpe, mai rar, însă bogat sugestive acolo unde sînt ocurente. După „aur", urmează „argintul" : „Numai despoiată de veșminte / să ridici, prietenă, rodia / din panerul de-argint, cînd ne bucură / prielnică zodia" *(Pean pentru o tînără)* ; în *Legenda noastră*, unde „Dobîndise tărîmul carate / pe nici un cîntar încercate", „De argint se făcură, o, treptele, / frunțile — / martore pure izvoadelor din univers". Nu lipsește nici metalul care completează cunoscuta clasică triadă metaliferă, recurentă îndeosebi în proza populară (basme), arama : „Adast, să-mi umplu înc-odată ceasul / privind la o statuie de aramă, / rămasă-aci din veacuri de candoare". *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* ; „Iubești — cînd ulciorul de-aramă / se umple pe rînd, de la sine / aproape..." *(Iubire)*. Pe lîngă cele trei clasice metale mai apar, cîteodată, în poezia blagiană contemporană și anumite „nestemate" (unele exotice) cu proaspete conotații, generate de funcțiile lor contextual-stilistice, epitetice sau chiar metaforice.

Comentariul nostru asupra ideaticii și motivicii poeziei blagiene contemporane va fi continuat în partea a doua a prezentului studiu, cînd analiza rădăcinilor folclorice și mitice autohtone — la un nivel mai mult sau mai puțin profund — va fi în mod necesar și dialectic îmbinată cu aceea asupra laturii formale, stilistice, prozodice a poeziei de după Eliberare a autorului *Mirabilei semințe*. În reliefarea a ceea ce s-a numit „nervura stilistică populară" a domeniului poetic avut în vedere, ne vom folosi atît de instrumentele stilisticii propriu-zise (lingvistice, verbale) — aplicată la textele poetice ca atare —, cît și de cele ale stilisticii teoretice (este-

tice, artistice, genetice, poetice), căci „Blaga împrumută ca atare versuri ale poetului popular anonim cu convingerea că în felul acesta aderă la un tipar modelator al unui întreg etos național, adică la un factor de adîncime al fenomenului *stil*" [65].

LES RACINES FOLKLORIQUES DANS LA POÉSIE DE LUCIAN BLAGA (I)

Résumé

Cette étude constitue la première partie, concentrée, du troisième chapitre, consacré aux « racines folkloriques et mythiques autochtones » de la création poétique contemporaine (d'après la Libération) de L.Blaga. C'est une partie constitutive de la première section (consacrée à la poésie roumaine actuelle toute entière) de notre ouvrage — élaboré dans l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine, du point de vue de ses auteurs importants, voire même une possible typologie de la valorisation esthétique de la culture populaire roumaine. Cette part s'est spécialement préoccupée d'élucider la relation entre la philosophie de la culture de Blaga et sa création poétique, particulièrement la poésie créée par l'auteur de « La miraculeuse sémence » à l'époque du socialisme.

Dans la deuxième partie de cette étude l'auteur essaye une approche préliminaire de cette création du point de vue idéatique-thématique, mais cette démarche va se compléter et sera finie par l'analyse poétique-stylistique de cette poésie dans notre article qui va suivre celui-ci.

[65] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 34.

TUDOR PAMFILE
– CU PRILEJUL CENTENARULUI NAȘTERII –

ALEXANDRU DOBRE

Anunțînd, la 21 octombrie 1921, în cadrul plenului forului academic, moartea neașteptată — la numai 38 de ani — a lui Tudor Pamfile, Dimitrie Onciul, președintele Academiei Române, făcea un gest pe care nu-l putem trece cu vederea, fiind de natură să confere o nouă dimensiune aprecierilor de care s-a bucurat, încă din timpul vieții, activitatea celui ce, pe bună dreptate, era considerat continuatorul și urmașul întru vrednicie și realizări al lui Simeon Florea Marian.

Într-adevăr, anunțul lui Dimitrie Onciul este un fapt cu totul neobișnuit, de excepție, în analele Academiei. Potrivit tradiției, statornicite încă de la înființarea instituției, plenul forului academic păstra cuvenitul moment de reculegere numai atunci cînd unul dintre propriii săi membri trecea în neființă.

Este adevărat că, pentru a-și atenua și motiva parcă gestul, Dimitrie Onciul vorbea despre Tudor Pamfile doar ca despre un „prețios colaborator la publicațiunile Academiei noastre" [1]. Dar faptul este fapt și, așa cum notam, nu-l putem trece cu vederea. Mai ales că, în sesiunea următoare, prezentînd *Raportul asupra lucrărilor făcute în anul 1921—1922*, Iacob Negruzzi, secretarul general al Academiei Române, făcea următoarea precizare: „Am avut însă cîteva pierderi printre colegii onorari și corespondenți". Între numele evocate de Iacob Negruzzi la acest paragraf se află și cel al lui Tudor Pamfile.

„Este locul, stăruie secretarul general al Academiei Române, să pomenim aci pierderea prea timpurie a zelosului colaborator al Academiei, folcloristul Tudor Pamfile, care în sesiunea trecută fusese propus de Secțiunea literară spre a fi ales membru corespondent și votarea propunerii rămăsese aminată pentru sesiunea din acest an. Neobositul scriitor și cercetător al vieții poporului a încetat însă din viață la 17 octombrie trecut" [2].

Sublinierea lui Iacob Negruzzi este întărită de Andrei Rădulescu și Ion Simionescu, membri ai „Comisiunii însărcinate cu examinarea lucrărilor făcute în anul 1921—1922", care, în termeni foarte apropiați, precizează: „Nu putem încheia fără a nu ne gîndi la acei membri ai Academiei, onorari și corespondenți, străini și din țară, pe care neînduplecata soartă i-a răpit activității omenești din lumea largă sau restînsă în grani-

[1] *Anale*, XLII (1921—1922) p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 55; ședința din 15 mai 1922. Asupra discuțiilor în legătură cu data morții lui T. Pamfile vom reveni.

ţele ţării. În special moartea timpurie a lui T. Pamfile — pentru care propunerea Secţiunii literare de a fi ales membru corespondent, făcută în sesiunea generală trecută rămăsese, din lipsa de timp, să fie votată în actuala sesiune — a fost o pierdere grea pentru folclorul românesc cu aşa de puţini reprezentanţi" [3]. Mărturiile pe care le-am citat atestă faptul că Tudor Pamfile fusese propus pentru a fi ales membru corespondent al Academiei Române, la Secţiunea literară. La 9 iunie 1921, Secţiunea literară, al cărei secretar era Ioan Bianu, adoptă mai multe hotăriri pe care le supune aprobării plenului. Două dintre aceste hotăriri se referă la Tudor Pamfile, şi anume:

„1. Să se tipărească în publicaţiunea „Din viaţa poporului român" lucrările d-lui Tudor Pamfile: *Dragostea în datina tineretului român* şi *Mitologie românească. III. Pământul*;...

4. Să fie propuşi pentru alegerea de membri corespondenţi, în locurile vacante din Secţiune, d-nii G. Adamescu şi Tudor Pamfile" [4].

Alegerea membrilor onorari şi corespondenţi, propuşi de toate Secţiunile Academiei, are loc în şedinţa din 12 iunie 1921 [5]. Au fost discutaţi şi aleşi toţi candidaţii propuşi. Mai puţin Tudor Pamfile care nu este nici măcar luat în discuţie. Procesul verbal al şedinţei nu face nici o menţiune în legătură cu această amînare şi cauzele care au determinat-o, păstrînd o derutantă tăcere [6].

Precizările la care ne-am referit, nepuse în valoare de cercetările întreprinse pînă acum, sînt o elocventă mărturie a preţuirii de care opera lui Tudor Pamfile se bucura la Academia Română, a prestigiului pe care ofiţerul folclorist şi etnograf şi-l cîştigase încă din timpul vieţii.

Avem cea mai înaltă dovadă a interesului constant cu care Academia l-a înconjurat pe Tudor Pamfile încă de la debutul său, acordîndu-i întregul sprijin moral, ştiinţific şi material, publicîndu-i majoritatea lucrărilor, răsplătindu-i vrednicia de-a dreptul impresionantă prin girul său ştiinţific, prin gestul memorabil, din păcate întrerupt brusc în condiţiile amintite, de a-l consacra definitiv, acordîndu-i titlul de merit şi de cinste de membru corespondent al său.

În sfîrşit, prin această alegere, Academia Română făcea din nou dovada preocupării sale constante pentru cercetările din domeniul culturii populare, preocupare ce caracterizează forul academic al ţării încă de la înfiinţarea sa, la 1 aprilie 1866, atenţia acordată valorificării patrimoniului folcloric şi etnografic al poporului român constituindu-se ca una dintre coordonatele statornice şi fundamentale ale activităţii Academiei.

La moartea sa, întîmplată la Chişinău, la 16 octombrie 1921 [7], Tudor Pamfile se afla în plină activitate creatoare. Dovadă, pe cît de volumi-

---

[3] *Ibid.*, p. 104; şedinţa din 31 mai 1922.

[4] *Anale*, XLI (1920—1921) p. 138—139.

[5] *Ibidem*, p. 149—151.

[6] Presupunem, pînă la noi cercetări, că Tudor Pamfile n-a putut confirma în timp util acceptarea propunerii de alegere ca membru corespondent deoarece abia la începutul lui iunie Bianu îl întreba telegrafic dacă este sau nu de acord cu această alegere (*apud* Valeriu Ciobanu, *Tudor Pamfile*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V (1956) nr. 1—2, p. 52).

[7] Această dată este consemnată de Iordan Datcu, în *Dicţionarul folcloriştilor*, Buc., Ed. Enciclopedică şi Ştiinţifică, 1979, p. 319. G. Drăgan, în *Note bio-bibliografice*, publicate în „Universul literar", XLVI (1930) nr. 20, p. 306—307 şi, după el, Valeriu Ciobanu, în *lucr. cit.*, p. 52.

noasa, pe atît de importanta operă publicată pînă atunci. Dovadă, poate şi mai convingătoare în sensul acesta, numeroasele lucrări rămase în manuscris, cel puţin la fel de valoroase, sub raport ştiinţific, ca cele publicate de Tudor Pamfile în timpul vieţii [8].

Potrivit criteriilor în vigoare, în perioada la care ne referim, alegerea ca membru corespondent nu înseamnă numai consacrarea unei activităţi ştiinţifice şi a unei opere definitiv elaborate în structurile sale fundamentale, ci, aşa cum sublinia Nicolae Iorga într-o împrejurare similară, alegerea ca membru corespondent al Academiei Române era o confirmare a girului forului academic că persoana investită cu un asemenea titlu reprezintă realmente o valoare pentru ştiinţa şi cultura naţională, în care se pun mari speranţe pentru viitor, de la care se cer şi se aşteaptă lucrări de o şi mai aleasă ţinută ştiinţifică, de abordare originală a unor probleme fundamentale din domeniul respectiv de cercetare. „Membrii corespondenţi, apreciază Nicolae Iorga, se aleg nu atît pentru merite trecute, cît pentru speranţe de viitor. Numai cine se dezvoltă poate trece în rîndul colegilor lui activi" [9].

Născut la 11 iunie 1883 în comuna Ţepu din fostul judeţ Tecuci [10], Tudor Pamfile îşi face studiile elementare şi gimnaziale în comuna natală şi la Tecuci, după care urmează cursurile şcolii militare din Iaşi, ale celor de ofiţeri de infanterie şi de cavalerie din Bucureşti, unde este declarat necorespunzător [11], şi din Tîrgovişte. La atît se reduc şcolile urmate de Tudor Pamfile. Pregătirea sa în domeniul folcloristicii şi etnografiei este, deci, aceea a unui autodidact, fapt ce explică, în bună măsură, lacunele cunoscute în metodologia culegerii materialului folcloric şi etnografic, dibuirile în problemele teoretice ale valorificării patrimoniului culturii noastre populare.

Tudor Pamfile a desfăşurat o activitate publicistică remarcabilă. Înfiinţează şi conduce revistele „Ion Creangă" [12] şi „Miron Costin", face parte din comitetul de conducere al revistelor „Florile dalbe" şi „Freamătul", colaborează la „Analele Academiei Române", „Convorbiri literare", „Floarea darurilor", „Însemnări literare", „Lamura", „Şezătoarea", „Viaţa literară şi artistică", „Viaţa Românească" ş.a.

---

fixează data morţii lui Tudor Pamfile la 21 octombrie 1921. Am văzut că Iacob Negruzzi vorbeşte despre ziua de 17 octombrie, iar G. Ursu, în vol. *Tecuciul literar*, Bîrlad, 1943, p. 103–104 crede că înmormîntarea a avut loc la 17 octombrie.

[8] În legătură cu lucrările lui Tudor Pamfile, rămase în manuscris, vezi *Anale*, XLII (1921–1922) p. 31–32; Valeriu Ciobanu, *lucr. cit.*, p. 53; Constanţa Bădic, *Tudor Pamfile* (1883–1921). Bibliografie întocmită de..., Galaţi, Biblioteca „V. A. Urechia", 1970, 120 p.

[9] *Anale*, LII (1931–1932) p. 176.

[10] Şi cu privire la data naşterii lui Tudor Pamfile, istoria folcloristicii înregistrează unele păreri contradictorii reproduse de Valeriu Ciobanu, în *lucr. cit.*, p. 41, nota 1.

[11] Socotind că Tudor Pamfile nu are vocaţie militară, căpitanul Sturdza îl respinge la examenul de sfîrşit de an, cu următoarea „recomandare": „Să te întorci frumuşel în satul dumitale, să îmbraci sumanul părinţilor şi fraţilor dumitale, să trăieşti viaţa lor simplă, curată şi liniştită. Ai să fii cel mai deştept şi mai simţitor dintre ei. Or să treacă pe dinaintea dumitale nevoi, pasiuni şi nebunii omeneşti, dumneata ai să le observi şi ai să le cugeţi pe toate. Ai să vezi pe ţăran la bucurie şi la durere, la răbdare ori la revoltă, la cîmp... ai să auzi cîntece, tîlcuri, cum n-ai găsit şi nu vei găsi prin cărţi. Şi pe toate ai să le strîngi şi ai să le fierbi în inima dumitale" (*apud.* Valeriu Ciobanu, *lucr. cit.*, p. 47).

[12] Mircea Fotea, *Folclorul în revista „Ion Creangă"*, în „Folclor literar", II, Timişoara, 1968, p. 341–353.

La fel ca Simeon Florea Marian, Nicolae Densușianu și mulți alți cărturari ai neamului nostru, care s-au afirmat în ultimul secol, Tudor Pamfile datorează foarte mult, dacă nu totul, Academiei Române. „Toate scrierile lui Pamfile publicate la Academie — mărturisea Ioan Bianu — au fost recomandate de mine, planurile multora au fost combinate împreună în prea plăcute convorbiri" [13]. Și, aproape întreaga sa operă, Tudor Pamfile și-a publicat-o sub egida Academiei.

Academia Română i-a premiat, în 1909, manuscrisul despre *Industria casnică la români*, gest care însemna, în primul rînd, o încurajare morală cu efect ce poate fi ușor de imaginat dacă ne gîndim că Tudor Pamfile și-a realizat întreaga operă, cu pilduitoare pasiune și spirit de sacrificiu, trebuind să-și cîștige existența ca ofițer activ al armatei române, cu tot ceea ce implica o asemenea activitate și profesie [14].

Dublate de substanțiale indemnizații financiare, efectele stimulatoare ale premiilor Academiei Române, prin prestigiul pe care instituția și-l cîștigase în peisajul cultural și științific național, reprezentau, în fapt, o consacrare a celui premiat, un prim pas către tot atît de rîvnitul titlu academic, simbolul celei mai înalte și mai durabile încununări a unei vieți de rodnică activitate pe cîmpul, tot atît de fertil, al culturii și științei.

Nu vom stărui, dar socotim prilejul bine venit pentru a aminti că primul examen al valorii științifice pe care majoritatea membrilor Academiei l-au trecut a fost barajul extrem de exigent, și nu arareori părtinitor, al premiilor academice.

Așa cum este cunoscut și cum am menționat, Tudor Pamfile și-a publicat aproape toate lucrările, în mod sigur pe cele fundamentale, reprezentative, sub egida Academiei Române. Egidă care însemna gir științific, sprijin material, o îndeaproape supraveghere și îndrumare, încadrarea într-un program temeinic elaborat și o direcție științifică bine precizată. La Academie, Tudor Pamfile debutează, în 1906, publicînd o substanțială colecție din folclorul copiilor în două numere ale „Memoriilor Secțiunii literare" [15], cel de al treilea capitol al culegerii fiind publicat separat, în volum, în colecția „Din viața poporului român" [16].

Inițiat de Ioan Bianu, aprobat de Secțiunea literară în ședința din 13 martie 1908 și de plenul forului academic în ședința din 26 martie 1908, programul academic de valorificare a patrimoniului culturii noastre populare se materializează printr-o serie de culegeri de materiale folclorice și etnografice reunite în colecția ce poartă titlul sugestiv „Din viața poporului român" [17].

Aceasta, cu cele 40 de volume ale sale publicate în intervalul dintre 1908 și 1931, reprezintă o etapă distinctă, cu profund ecou, cu urmări pe care abia acum le putem aprecia la valoarea lor reală, văzînd preocuparea și interesul constant și meritoriu al Academiei Române pentru valorificarea bogatului tezaur al culturii populare.

---

[13] În „Tudor Pamfile", VI (1928), nr. 7—12, p. 34 (*apud* Valeriu Ciobanu, *lucr. cit.*, p. 47).

[14] *Anale*, XXXI (1908—1909), p. 151—152, 231—233, 234.

[15] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*. Adunate din satul Țepu (jud. Tecuci), în „Memoriile Secțiunii literare" (1905—1906). Buc., 1906, p. 273—412; (1906—1907), Buc., 1907, p. 249—424.

[16] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*. Memoriul III, col. „Din viața poporului român", VI, 1909.

[17] *Anale*, XXX (1907—1908), p. 133, 213.

În același timp, colecția amintită se constituie într-un important punct de reper al istoriei folcloristicii și etnografiei românești nu numai pentru că punea pe masa de lucru a cercetătorului un imens și prețios material, deși nu întotdeauna de valoare egală, ci mai ales pentru că apropia știința românească de realizarea în fapt a ceea ce un specialist de prestigiu numea „visul de aur al folcloristicii românești", acel corpus care, este locul să amintim, a devenit, tot cu sprijinul și sub egida Academiei și a secției sale de profil, o realitate abia în zilele noastre, prin publicarea primelor volume din „Colecția națională de folclor".

De fapt, către acest deziderat năzuia însuși Tudor Pamfile care, încă din 1906, în *Prefața* primului memoriu al *Jocurilor de copii* nota : „Scopul culegătorului a fost de a da materialul necesar pentru studiile etnografiei naționale, celor ce vor avea inima și priceperea să le facă sau să le pornească" [18].

Să mai menționăm încă un fapt nerelevat pînă acum, și anume acela că vechea colecție „Din viața poporului român" nu făcea decît să continue preocupările mai vechi ale Academiei Române. De la transformarea sa, în 1879, în institut național, Academia Română, prin intermediul publicației sale „Memoriile Secțiunii literare", a publicat numeroase și valoroase lucrări de etnografie și folclor[19]. Colecția „Din viața poporului român" reia integral acest program de culegere și valorificare a materialului etnografic și folcloric românesc.

Așa cum menționam, în colecția „Din viața poporului român" au fost publicate 40 de volume semnate de folcloriști și etnografi mai mult sau mai puțin cunoscuți astăzi : Pompiliu Pârvescu, Tit Bud, Nicolae Păsculescu, C. Rădulescu-Codin, Simeon Florea Marian, D. Furtună, Artur Gorovei, Gh. Fira, N. Georgescu-Tistu, N. G. Dumitrașcu etc.

Tudor Pamfile publică, în această colecție, nu mai puțin decît 17 volume, aproape jumătate din numărul total al titlurilor apărute [20].

Valoarea științifică, documentară și metodologică a acestor lucrări ale lui Tudor Pamfile a fost subliniată de toți cercetătorii care i-au studiat opera. Aprecierea contribuției notabile a lui Tudor Pamfile la conservarea

---

[18] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*, în „Memoriile Secțiunii literare" (1905—1906), p. 273.

[19] Între 1879 și 1908, în „Memoriile Secțiunii literare" au fost publicate, printre altele, următoarele lucrări de etnografie și folclor : *Cromatica poporului român*, discursul de recepție al lui Simeon Florea Marian ; *Descîntece adunate de G. Săulescu*, raport de Sim. Florea Marian ; *Medicina babelor. Adunare de descîntece, rețete de doftorii și vrăjitorii bătrînești*, de Dimitrie M. Lupașcu ; *Jocuri copilărești culese de la românii din Macedonia*, de P. N. Papahagi-Vurdună ; *Vrăji, farmece și desfaceri*, adunate de Sim. Fl. Marian ; *Ritmica cîntecelor de copii*, de Alexandru Bogdan ; *Jocuri de copii*, două „memorii", de Tudor Pamfile ; *Poezii populare din Maramureș*, de Alexandru Țiplea ; *Credințele poporului român despre cer și stele*, de I. Otescu.

[20] Tudor Pamfile tipărește în colecția „Din viața poporului român" următoarele lucrări : *Cimilituri românești* (1908) ; *Jocuri de copii*. Memoriul III (1909) ; *Industria casnică la români*. Trecutul și starea ei de astăzi. Contribuțiuni de artă și tehnică populară. Premiul „Neuschotz" din 1909. Cu 705 figuri (1910) ; *Sărbătorile la români* : *Sărbătorile de vară*. Studiu etnografic (1910) ; *Cîntece de țară* (1913) ; *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări, după datinele și credințele poporului român*, adunate din comuna Țepu (jud. Tecuci) (1913) ; *Agricultura la români* (1913) ; *Povestea lumii de demult, după credințele poporului român* (1913) ; *Sărbătorile la români* : *Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului* (1914) ; *Sărbătorile la români* : *Crăciunul* (1914) ; *Cromatica poporului român*, în colab. cu M. Lupescu (1914) ; *Diavolul învrăjbitor al lumii* (1914) ; *Cerul și podoabele lui, după credințele poporului român* (1914) ; *Văzduhul, după credințele poporului român* (1916) ; *Mitologia românească. I. Dușmani și prieteni ai omului* (1916) ; *Mitologia românească. II. Comorile, după credințele poporului român* (1916) ; *Mitologia românească. III. Pămîntul* (1924).

și cunoașterea tezaurului folcloric și etnografic al poporului român este aproape unanimă și, de aceea, nu vom mai insista.

Ceea ce este mai puțin cunoscut și, firește, mai puțin sau deloc evidențiat în studiile asupra operei lui Tudor Pamfile, este îndrumarea nemijlocită pe care Academia Română a exercitat-o permanent asupra folcloristului, sprijinul științific pe care membrii Academiei, la însărcinarea expresă a acesteia, l-au acordat lui Tudor Pamfile în stabilirea subiectului, în pregătirea pentru tipar și definitivarea fiecăreia dintre lucrările sale.

Ca primă dovadă în acest sens este suficient să amintim că două dintre lucrările lui Tudor Pamfile : *Industria casnică la români* și *Cromatica poporului român* sînt rezultatul unor subiecte puse la concurs de Academie pentru premiile sale.

Dar sprijinul științific acordat de Academie lui Tudor Pamfile nu se oprește aici.

Cunoaștem că, încă de la înființarea sa, Academia Română instituise ca normă — practicată și astăzi — obligația ca lucrările ce-i erau trimise în vederea publicării să fie analizate în secțiunile de profil și abia după avizul acestora se lua decizia definitivă. La rîndul său, secțiunea își formula opinia pe temeiul unui referat întocmit de unul sau mai mulți dintre membrii săi.

Referatul, conținînd aprecieri, dar și cuvenitele observații de fond sau de formă, era publicat în *Anale* sau în loc de prefață la respectiva lucrare, așa cum s-a întîmplat în cazul volumelor colecției „Din viața poporului român". Se proceda, în unele situații, și la discuții directe cu autorii. Este modul specific, și foarte eficient, prin care Academia își exercita rolul său de coordonare, orientare și îndrumare a activității științifice, lucrînd în mod nemijlocit și folositor cu autorii.

Din acest punct de vedere, exemplul colaborării lui Tudor Pamfile cu Academia Română ni se pare edificator.

Stăruim asupra acestui aspect, cu aplicație concretă la una din lucrările lui Tudor Pamfile, și anume la volumul de versuri populare *Cîntece de țară*, publicat în anul 1913.

Depus la Academie în vederea publicării, volumul lui Tudor Pamfile este repartizat spre cercetare lui Andrei Bârseanu. Acesta, în ședința Secțiunii literare din 13 mai 1910, prezintă un raport amănunțit în care subliniază valoarea colecției, particularitățile acesteia și o seamă de observații în legătură cu textele propuse spre publicare [21].

După calculele lui Andrei Bârseanu, manuscrisul lui Tudor Pamfile cuprindea „48 cîntece bătrînești cu diferite variante, 1217 doine cu variante și 500 strigături ; cu totul (împreună cu variantele) 2033 bucăți" [22].

„Începută la 1903 — își continuă raportul Andrei Bârseanu —, colecțiunea d-lui T. Pamfile ne arată stadiul de față din evoluțiunea poeziei noastre populare, cu conceptele vieții moderne aplicate chiar și la povestirile din trecut, cu graiul împestrițat ici-colea cu neologisme de multe ori stîlcite, cu acea dislocare a creațiunilor muzei populare dintr-un ținut

[21] *Anale*, XXXII (1909—1910) p. 285—293.
[22] *Ibidem*, p. 285.

într-altul, care a trebuit să se producă în urma comunicației atît de înlesnite în zilele noastre" [23].

Acest pasaj introductiv al raportului trebuie reținut nu numai pentru că ne indică concepția asupra folclorului ce domina la Academie, concepție împărtășită, după cum vom vedea, de mai toți membrii Secțiunii literare, ci, mai ales, fiindcă punctează de fapt principalele direcții în care se vor orienta observațiile asupra textelor din manuscris, condițiile ce vor fi impuse pentru ca lucrarea să fie acceptată pentru publicare.

În continuare, observațiile lui Andrei Bârseanu merg pe text. La capitolul cîntecelor bătrînești raportorul constată că partea cea mai mare „sînt variante ale baladelor poporale cunoscute din alte colecțiuni", că dintre piesele „mai puțin cunoscute" „cele mai multe sînt cîntece din viața haiducilor, unele numai fragmente, cîteva nu tocmai de origine, sau cel puțin nu tocmai în formă poporală". Dă apoi exemple, inclusiv din cele ce formează categoria cîntecelor în care se observă „amestecul conceptelor celor nouă cu lucrurile petrecute în vechime și impestrițarea graiului bătrînesc cu cuvinte nouă" [24].

Același criteriu domină și în judecarea capitolului consacrat liricii populare — „partea cea mai de preț a colecției" —, unde „efectele vieții moderne se reflectează și mai viu ca în cîntecele bătrînești și cetirea acestor cîntece ne face să ne convingem că viața țăranului nostru și cu ea modul lui de judecată și de exprimare trece printr-o schimbare însemnată, ale cărei urmări nu le putem prevedea pe deplin" [25]. Urmează un șir de exemple pe aproape șase pagini tipărite.

Concluzia lui Andrei Bârseanu este aceea că, deși „are unele scăderi, în parte aproape inevitabile", colecția lui Tudor Pamfile „este o lucrare de valoare, care merită să fie ajutată spre a putea vedea lumina zilei", dar numai „în următoarele condițiuni: 1. Colectantul să omită bucățile identice cuprinse în colecțiile anterioare și pe acelea a căror origine pare dubie; 2. Să delăture expresiile triviale, înlocuindu-le cu puncte; 3. Să facă la tot cazul glosarul luat în vedere, fără care multe expresiuni ar rămânea neînțelese" [26].

Punctul de vedere al lui Andrei Bârseanu este împărtășit de Nicolae Quintescu și Ioan Bianu. Nu va fi însă împărtășit de Alexandru Philippide.

Potrivit mențiunii din procesul-verbal, „N. Quintescu este de părere că nu ar fi bine să se publice colecția așa cum se prezintă, adică plină de cîntece duse la țară de la orașe, căci asemenea cîntece nu reflectează nici adevărata simțire, nici adevărata limbă a țăranilor. Crede că ar trebui alese și publicate numai cîntecele adevărat populare și cari au o valoare prin frumusețea lor" [27].

Intervenția lui I. Bianu este mai lungă dar cu atît mai semnificativă prin precizările făcute, prin rolul pe care acesta l-a jucat în inițierea și publicarea colecției „Din viața poporului român", în promovarea preocupărilor pentru folclor și etnografie la Academia Română în primele două decenii ale veacului nostru. Amintind că Academia publicase colecția lui

[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem*, p. 287.
[25] *Ibidem*, p. 288—289.
[26] *Ibidem*, p. 292.
[27] *Ibidem*, p. 293.

Al. Vasiliu [28], „o culegere de tot avutul poetic al unui sat", Ioan Bianu remarca faptul că satul Tătărușii din județul Suceava „este depărtat de orașe și ferit de căile mari de comunicare, și din această cauză în poeziile culese de Vasiliu nu se simte aproape deloc influența contemporană a orașelor", ceea ce nu e cazul cînd ne referim la satul Țepu, așa cum de altfel se vede și din colecția lui Pamfile. Convingerea lui Bianu este că „ar fi practic a se face și în poezia populară distincția care se face în productele industriei casnice de la sate: a se alege acele producte care nu sînt transformate de influența venită în anii din urmă de la orașe, să se înlăture ceea ce este evident produs sau modificat sub acțiunea acestei influențe, care schimbă, putem zice — strică, spiritul vechiu al poporului" [29]. Față de aceste principii, Bianu recomandă să se publice colecția lui Tudor Pamfile „cu restricțiune, precum și cu înlăturarea poeziilor publicate în alte colecții și cu a celor pătrunse la sate din poeziile poeților de la orașe" [30].

La polul opus și, am considera noi, mai evoluat și modern, pe linia direcției inițiate de Ovid Densușianu în cunoscuta sa lecție de deschidere a cursurilor universitare din 1909, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, se situează Al. Philippide, care apreciază că „poeziile poporale pot fi adunate și publicate din două puncte de vedere: sau numai pentru frumusețea lor apreciată în mod subiectiv și deci arbitrar de cel care le adună și alege pe cele care i se par lui mai frumoase; sau din punct de vedere al stării sufletului și a limbii poporului la un anume moment. Științific — își precizează Philippide punctul de vedere — este numai acest al doilea mod de procedare. Colecția d-lui T. Pamfile arată starea actuală a poporului din Țepu și a limbii lui, cu năvala din vremea noastră de idei și de cuvinte nouă duse la sat de la oraș. Ar fi deci bine ca Academia să publice colecția așa cum se prezintă" [31].

Așadar, Secțiunea literară „decide a se tipări colecția d-lui Pamfile, după ce va fi supusă la revizuirea indicată de d-l I. Bianu" [32], hotărîre ratificată de plenul forului academic în ședința sa din 19 mai 1910 [33]. Tudor Pamfile a ținut seama de observațiile lui Andrei Bârseanu. Mai ales de cele de amănunt, făcute pe texte. Aproape toate piesele din care Andrei Bârseanu a dat exemple, demonstrînd influența orășenească, au fost scoase din colecția tipărită, fapt notat de Tudor Pamfile în chiar raportul lui Andrei Bârseanu reprodus, potrivit practicii obișnuite, în deschiderea volumului [34].

Tudor Pamfile a purtat Academiei Române un sentiment de adînc respect și vie recunoștință pînă în ultimele clipe ale vieții sale. Încrederea pe care a avut-o în înaltul for științific și cultural al țării este demonstrată și de faptul că și-a încredințat, prin testament, toate manuscrisele Academiei, instituția care i-a acordat sprijinul său nelimitat pentru a-și pune în

---

[28] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete de ale poporului*, adunate de... Însoțite de 43 arii notate de d-na Sofia Teodoreanu. Colecția „Din viața poporului român", IV, 1909.

[29] *Anale*, XXXII (1909—1910) p. 293.

[30] *Ibidem*, p. 293—294.

[31] *Ibidem*, p. 293.

[32] *Ibidem*, p. 294.

[33] *Ibidem*, p. 192—193.

[34] Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*. Adunate de..., Colecția „Din viața poporului român", XII, Buc., 1913. Raportul lui Andrei Bârseanu, cu adnotările, în text, ale lui Tudor Pamfile, ca și intervențiile lui N. Quintescu, Al. Philippide și I. Bianu sînt reproduse la p. III—XIV.

valoare puterea de muncă, talentul, patriotismul cald de care a fost animat în anevoioasa lui activitate de culegere și valorificare a creației populare, convins că Academia va găsi modalitatea cea mai potrivită pentru a pune la dispoziția celor interesați rodul strădaniilor sale. Lăsa Academiei Române toate manuscrisele sale „ca un semn mai mult de iubire pentru acest așezămînt și ca o răsplată pentru bucuriile ce mi-a adus" [35].

Fapt apreciat, în aceeași măsură, și de Andrei Rădulescu și Ion Simionescu care, în amintitul raport, subliniau: „Dragostea ce o avea pentru instituția noastră, care prin publicațiunile ei a dat interesul cuvenit comorii neîntrecute ce zace ascunsă în mulțimea norodului de la sate, se vede și din actul său de ultimă voință, prin care a lăsat întreaga lui colecție inedită de folclor Academiei Române" [36].

Opera și personalitatea lui Tudor Pamfile s-au bucurat și continuă să se bucure de aprecierea și prețuirea cuvenită celui ce, prin muncă și har, înzestrează cultura națională cu lucrări durabile.

Opera lui Tudor Pamfile a fost și va continua să fie un punct de referință în lucrările și cercetările fundamentale ale folcloristicii și etnografiei românești [37]. Mai mult chiar, textele culese de Tudor Pamfile sînt reproduse în antologii [38], în volume de sine stătătoare.

Din această ultimă categorie vom aminti volumul selectiv din *Cîntece de țară*, reeditat în fosta colecție „Miorița" [39], volum care, în ciuda unor scăderi pe care le-am semnalat la momentul respectiv [40], constituie un prim și important pas în acțiunea de retipărire integrală, într-o ediție științifică pe care o dorim întocmită potrivit metodologiei moderne, a operei lui Tudor Pamfile.

Un deziderat, desigur, pe cît de ambițios, pe atît de pretențios. Necesitînd competență, timp mai îndelungat și, de ce să n-o recunoaștem, un efort financiar substanțial, efort pe care, sîntem convinși, interesul și

---

[35] *Anale*, XLII (1921—1922), p. 32. După începerea primului război mondial, așteptîndu-se să fie trimis pe front, Tudor Pamfile își lasă, printr-o scrisoare adresată lui I. Bianu, toate manuscrisele Academiei, în *Scrisori către Ioan Bianu*. Documente literare. Ediție de Marieta Croicu și Petre Croicu, vol. III, Buc., Ed. Minerva, 1976, p. 196—198. Scrisoare din 17 august 1916.

[36] *Anale*, XLII (1921—1922) p. 104. O apreciere similară, aparținînd lui Iacob Negruzzi, la p. 55.

[37] Lucrările lui Tudor Pamfile fac parte din bibliografia obligatorie folosită în lucrări fundamentale cum sînt: a) Sabina Cornelia Stroescu, *La typologie bibliografique des facéties Roumains*, Ed. de l'Académie, I—II, 1969, care, la *Bibliografie*, indică 5 volume din culegerile publicate și alte 5 dintre lucrările lui Pamfile păstrate în fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei; b) Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Buc., Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, care indică, la *Bibliografie*, nu mai puțin decît 14 dintre lucrările lui Tudor Pamfile; c) Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. Tipologie și corpus de texte poetice, „Colecția națională de folclor", Buc., Ed. Acad., 1981, care indică două volume din culegerile lui T. Pamfile și reproduce 6 texte poetice: p. 422—426, 568—569, 590—591, 597, 598, 653—654; d) Al. I. Amzulescu, *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte poetice, „Colecția națională de folclor", Buc., Ed. Acad., 1983, care reproduce 5 texte poetice din aceleași două volume indicate la bibliografie, ca și în cazul anterior, p. 176, 182, 308—310, 323—325, 344—345.

[38] Așa, de pildă, în cunoscuta și apreciata sa antologie *Flori alese din cîntecele poporului*, publicată în 1920, Ovid Densușianu reține 9 texte poetice din culegerile lui Tudor Pamfile; în antologia *Povești, snoave și legende*. Ediție alcătuită și îngrijită de I. C. Chițimia, Buc., Ed. Acad., 1967, sînt selectate 11 texte din culegerile publicate de Tudor Pamfile.

[39] Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*. Ediție îngrijită și prefațată de Constantin Ciuchindel. Buc., Editura Tineretului, 304 pagini.

[40] În „Revista de folclor", VI (1961), nr. 1—2, p. 149—150.

valoarea științifică, culturală, documentară și patriotică a operei lui Tudor Pamfile îl justifică pe deplin.

Dar pînă la înfăptuirea acestui proiect, considerăm că ar fi necesară — și posibilă — realizarea unui volum selectiv din ceea ce are mai reprezentativ Tudor Pamfile în colecțiile publicate sau în cele aflate încă în dosarele manuscrise din patrimoniul Academiei.

Alături de omagiul pe care Academia îl aduce operei și personalității lui Tudor Pamfile cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea sa, ne îngăduim să considerăm că analiza sugestiei cu privire la editarea unui volum selectiv din opera acestui mare folclorist și etnograf s-ar înscrie pe linia bunelor tradiții academice de valorificare a moștenirii înaintașilor științei și culturii noastre naționale, de repunere în circuitul științific a operei unuia dintre cei mai laborioși cercetători ai folclorului și etnografiei românești.

POSIBILE PARALELISME

PAUL SIMIONESCU

Din expresiva metafizică a morții, așa cum se regăsea, în structura și modelul tradițiilor romane și așa cum se regăsea, prin reminiscențe, în structura și modelul tradițiilor de viață ale obștiilor sătești de la noi, în preajma ultimelor decenii, reținem similitudini pe care le-am putea numi puncte de reper convergente. Similitudinile se detașează ca mărturii ale unor posibile continuități de comportament, atitudini, credințe, rituri, trăiri și experiențe de viață, deosebit de sugestive, adeseori impresionant de edificatoare.

Pentru lectura lor în paralel, cînd acest lucru a fost posibil, s-au desprins rezultatele cercetărilor, mai vechi sau mai noi, ale realităților de aici și informații receptate pentru lumea tradițiilor romane, fie prin intermediul aluziv al unor fragmente de text, selectate din opera literar-filozofică a vremii, fie descifrate din urme arheologice sau înscrisuri epigrafice.

Conceptul de tradiție populară cu referire la obiceiurile, credințele, riturile și miturile lumii romane este numai într-o anumită măsură adecvat; așa cum s-a apreciat și de alții, multe componente de viață spirituală a grupului social erau în fapt (spre deosebire de realitatea tradițiilor proprii obștiilor sătești de oriunde, indiferent de timpul de referință) statuate explicit, deosebit de convingător, de un determinant cadru juridic.

Ne referim la acel cadru juridic pe care romanii îl regăseau în *jus pontificium* (cu privire la funerali); *jus augurale* (referitor la ceea ce ei numeau *morbus comitialis* și *larvae*, altfel spus cu referire la statutul comportamentelor și obligațiilor pe care le aveau față de toți cei ce părăseau, prin moarte, comunitatea de viață și care puteau, în acord cu tradițiile locului, să acționeze într-un fel sau altul asupra acesteia), ca și, în genere, toate acele reglementări ale dreptului criminal public (reglementări prin care, de pildă, pedepsindu-se crima de magie, nu se omitea, firește, credința în rolul nefast al umbrelor călătoare). Magicienii ar fi folosit, de bună seamă, după aceste credințe și opinii, starea specifică de neliniște, de agitație, precum și dorința de răzbunare a celor care părăseau prin moarte și regretau, într-un fel propriu, obștea vieții lor. Ei aveau — faptul părea firesc — în congruența acestor superstiții „reglementat" un anume statut ontologic, deosebit de nociv. Statutul rezulta — urmărind sensul textelor juridice — cu deosebire din neobservarea, neîmplinirea unor rituri stabilite, a unor anume rituri de trecere. Aceste umbre ale morții, deși erau denumite cu înțelesuri diferite (*larvae*, *lemures*, *maniae*, *monstrum*, *mostel-*

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 65—73, București, 1984

lum), formau (în credințele romane) o lume aparte de care cei rămași în cetate trebuiau să poarte de grijă [1].

Riturile morții trebuiau deci împlinite (atît după tradiție, cît și după lege); fără împlinirea lor, atît familia, cît și comunitatea lărgită — satul, cetatea —, toți și toate erau și continuau să fie, multă vreme, amenințate de un pericol ce părea, pe atunci, real și iminent.

Tempus lugendi constituia, în concepția tradițiilor romane, acea perioadă rezervată în exclusivitate împlinirilor rituale; întreaga reglementare juridică a riturilor care trebuiau ținute putea fi regăsită încă din îndepărtata vreme a regalității legendare. Pentru romani, ca și pentru lumea obștiilor tradiționale românești de mai tîrziu, momentul morții nu era înțeles numai ca prag de trecere, ca moment al ruperii de comunitatea de viață, ci cu deosebire ca început al unei anumite perioade de tranziție (tranziție de la dezintegrarea imaginii sale, ca ființă socială, la reintegrarea ființei sale spirituale în lumea mitică a strămoșilor lui). Ca atare, în viziunea tradițiilor romane, ca și în viziunea tradițiilor satului românesc, moartea nu încheia numai o existență; ea distrugea, într-un anume sens spus, însăși congruența și consistența vieții respectivei unități sociale.

În această perioadă de timp (pe care romanii o numeau *tempus lugendi)*, cel ce părăsise tărîmul vieții ducea o „existență" relativ precară, în fapt, în marginea a două lumi. Pe celălalt tărîm *(orbius alius)* era încă un intrus, iar printre cei ai lui — ai obștii lui — el devenea inoportun, nedorit. Oricum, de „prezența" lui, de eventuala reintoarcere — sub o formă sau alta — se cuvenea să te ferești (la fel gîndeau și oamenii antichității romane, și cei din lumea satelor spațiului carpato-danubian, în preajma zilelor noastre). Împlinirea riturilor — după tradiția locului — era singura modalitate de a încheia definitiv seria tulburătoarelor anxietăți.

Ceea ce trebuie reținut, cu precădere, este desigur faptul că pentru conștiința socială, atunci, ca și mai tîrziu (nu părea nimic nefiresc, nici în tradiția cetății romane și nici în tradiția arhaicului sat românesc), destinul celor ce treceau limanul vieții era în acord cu împlinirea sau neîmplinirea unor anume *rituri de trecere*, bine știute și impuse constrîngător.

Pentru romani, ca de altfel și pentru comunitățile de viață tradiționale românești de mai tîrziu (unde ideea morții constituia, ca în orice comunitate tradițională, o adevărată obsesie terifiantă), restricțiile și obligațiile ce se impuneau, cu desăvîrșită constrîngere, în perioada imediat următoare momentului morții rezultau din spaima răului covîrșitor pe care cei desprinși de acest tărîm puteau să-l înfăptuiască atunci cînd riturile nu erau, în totalitatea lor, împlinite.

A împlini riturile nu însemna, pentru cei din vechime, ca și pentru cei din lumea obștiilor țărănești de la noi, numai respectarea unor deprinderi, transmise din generație în generație, ci însemna, mai cu deosebire, acceptarea și respectarea unor obligații spirituale fără de care viața însăși nu ar fi fost posibilă. În limbajul acestor filozofii tradiționale, între cele două planuri existențiale se constituise dintotdeauna o anume comuniune și, implicit, o anume comunicare. Și unii, și alții făceau parte din aceeași mare familie a cetății, a obștii care îi cuprindea pe toți și de care, oricum,

---

[1] Emile Jobbe-Duval, *Les morts malfaisants, „Larvae, Lemures". D'après le droit et les croyances populaires des Romains*. Paris, Recueil Sirey, 1924, XI + 334 p.

se simțeau legați în eternitate. Momentul morții deschidea — atît în comunitatea de viață romană, cît și în comunitatea de viață a obștiilor sătești de la noi, de mai tîrziu — o perioadă de timp apreciată ca deosebit de nocivă pentru toți ai cetății, ai satului, ai familiei. Momentul morții (care impunea iminența riturilor de trecere) forma, în fapt, obiectul unor reprezentări colective ce s-au dovedit a fi deosebit de rezistente în timp, puțin schimbate în raport cu alte reprezentări și imagini ale tradițiilor specifice grupului social.

Toți cei ce continuau să facă parte — într-un anume fel — din cetatea romană (cei pe care tradiția și legea ii desemna ca *quiescentes animae* tocmai pentru că riturile morții fuseseră împlinite), continuau să se bucure periodic de un anume cult, de anumite „sărbători" publice și private totodată. Zilele pe care romanii le numeau *feralia* și *parentalia* erau astfel de zile de pomenire pentru morți în fiecare an. Dar sărbătoarea întîmpinată cu cel mai mare fast, cu cea mai mare venerație era, de bună seamă, aceea dinspre începutul verii, *Rosaliile* (nume atît de familiar tradițiilor de pomenire din lumea satelor carpato-danubiene).

„Rosaliile, aduse din Italia de coloniștii romani, s-au răspîndit repede în tot ținutul tracic dintre Marea Egee și gurile Dunării. Sărbătoarea era deosebit de simpatică tracilor care credeau — toți — în nemurirea sufletului pentru că ea presupunea, măcar în forma modestă a semnului blînd, o existență a ființei noastre și după moarte... La Rosalia aveau loc în toate tîrgurile și satele greco-romane din Pontul Stîng marile sărbători cu praznice, pentru vii și morți deopotrivă; „banchetul funebru" — așa cum se vede reprezentat pe mai toate pietrele de mormînt din părțile noastre: morții cu viii la un loc — devenea la „sărbătoarea trandafirilor" o realitate. Întîlnirea veselă la morminte cu cei răposați, participarea la banchet a celor morți, prin vinul și celălalte bunătăți ce li se turnau ori așezau pe morminte, împrietenea pe om cu ideea morții... Concepția greco-romano-tracă despre moarte, așa cum se exprimă în sărbătoarea Rosaliilor, răspunzînd deplin modestului ideal popular despre viața de după moarte, a rămas biruitoare chiar asupra creștinismului. Pînă în ziua de azi țăranii daco-romani sărbătoresc Rosaliile în același chip ca acum două mii de ani" [2].

Cultul morților a constituit, desigur, atît prin natura sa specifică, cît și prin străvechimea lui, prima expresie și prima manifestare a sentimentului și trăirii religioase.

„Il semble que le sentiment religieux ait commencé par là. C'est peut-être à la vue de la mort que l'homme a eu pour la première fois l'idée du surnaturel qu'il a voulu espérer au delà de ce qu'il voyait. La mort fût le premier mystère ; elle mit l'homme sur la voie des autres mystères. Elle éleva sa pensée du visible à l'invisible, du passager à l'éternel, de l'humain au divin" [3].

Romanii asociau riturilor funerare un anume arbore — *cupressus* (chiparosul) — întruchipare a păstorului mitic Cyparissus. Ucigînd, fără

---

[2] Vasile Pârvan, *Memoriale* I. *Gînduri despre lume și viață la greco-romanii din Pontul Stîng*, în *Scrieri*. Text stabilit... de Alexandru Zub. București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 469.

[3] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Vol. I. *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*. Paris, Payot, 1976, p. 20.

dorința de a o face, frumosul cerb pe care-l îndrăgea, gemînd fără resemnare pentru fapta sa, Cyparissus a cerut zeilor cerești darul suprem al întristării : să plîngă tot timpul. Istovindu-i-se viața prin plînsu-i neîntrerupt, încetul cu încetul s-a transformat în arborele simbol al morții. Membrele au căpătat culoarea verzuie, iar părul, odinioară căzut pe fruntea-i albă, deveni cu timpul coamă aspră, coamă care tot întărindu-se se transformase în vîrful înverzit de arbore, îndreptat de acum înainte numai spre cerul înstelat. Zeul, el însuși, devine copărtaș al acestei suferințe. „*Ingemuit tristisque deus «lugebere nobis, / Lugebisque alios aderisque dolentibus» inquit*" [4]. Trebuie remarcat totodată faptul că romanii considerau și bradul — întocmai ca și chiparosul — arbore funerar (arbore al ceremonialelor și riturilor funebre, de vreme ce despre el a rămas consemnarea : „*Picea montes amat atque frigora, feralis arbor et funebri indicio ad fores posita*" [5]. Înaintea casei, atunci, se ridica semnul morții, fie prin chiparos *(cupressus)*, fie prin brad.

Bradul de înmormîntare purtat, împodobit și implîntat pe mormîntul celui „nelumit" (căci tradiția satelor noastre privea cîndva doar pe aceștia, adică pe cei ce părăseau viața fără nuntă) era un substitut (al mirelui sau al miresei), iar așezarea lui pe mormînt simboliza chiar nunta postumă. Cu timpul, limita pe care o impunea tradiția acestor nunți postume n-a mai fost nici ținută, nici impusă ; bradul, în multe așezări sătești, era acum purtat și așezat pe mormîntul oricui.

Bradul acesta așezat pe mormîntul oricui era în fapt un brad psihopomp, căci prin intermediul lui fiecare era purtat spre calea deschisă de Lachesis (cea care, alături de Athropos și Clotho, călăuzea destinele). Torsul firului vieții (imobilizarea într-o „situație" imposibil de schimbat) în tradiția greco-romană, ca și în tradiția păstrată mai tîrziu în zone ale spațiului carpato-danubian, era lăsat în seama celor trei Moire sau Parce, fiice ale lui Zeus și Themis.

Prin simularea unei nunți, în ceremonialul și ritul atît de cunoscut al bradului — la români — care trebuia să însoțească pe cel tînăr sau pe cea tînără (ca mireasă sau mire) plecați din obștea de viață înainte de vreme, totul era împlinit. Tinerii își aveau și ei astfel nunta lor, celebrată — ca în neîntrecutele versuri ale *Mioriței*. Riturile fiind împlinite (aceasta era în fond ideea de bază), viața era apărată. Acest rit de substituire a nunții în ceremonialul funebru (prin simbolul bradului) reprezenta, în conștiința comunităților tradiționale de la noi, nu numai dorința ca totul să fie împlinit și, prin împlinirea lor, viața însăși să aibă un anume sens, ci și dorința ca întreaga comunitate să fie apărată de posibile reacții malefice.

---

[4] « Zeul a gemut și a spus cu tristețe : „Vei fi plîns de noi / Vei plînge pe alții / Și vei fi alături de cei în durere"/ » Ovidius, *Metamorphoses*. Edit. Rudolfus Ehwald. Lipsiae, In aedibus R. G. Teubneri 1937, Liber X, p. 203, vers. 141—142.

[5] „Bradului îi plac munții și frigul, este copac de moarte și se pune la poartă ca semn de doliu". Cf. Plinius, *Hist. Nat.*, XVI, 10, 18 ; vezi și Teodor Burada, *Datinile poporului român la înmormîntări*. Iași, 1882, p. 61 ; vezi și Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*. București, Carol Göbl, 1892, p. 98—112 ; Privitor la unele aspecte ale practicilor de înmormîntare la românii moldoveni, vezi și Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Traducere după originalul latin... București, Edit. Academiei R. S. România, 1973, p. 330—333.

„... La jeune fille, à peine arrivée dans l'autre monde, „demandera un mari", ce qui provoquera la mort d'un jeune homme... Cette coutume est extrêmement répandue et elle survit encore en Europe orientale, où les jeunes morts sont „mariés" à un sapin" [6].

„Pareillement, le mariage simulé persuade les âmes inassouvies que l'acte capital de leur carrière terrestre s'est accompli réellement et que rien ne les rappelle désormais au séjour des vivants : „qu'il ait aussi sa noce... Et voilà que s'éclairent enfin les figures semblables à celles qui, dans la Petite Brebis [*Mioriţa*] ont émerveillé les lettrés... Elle n'expriment ni la volupté du renoncement, ni l'ivresse du néant, ni l'adoration de la mort, mais leur contraire exact, puisque *s'y perpétue la mémoire des gestes originels de défense de la vie*" [7].

„*Memoria gesturilor originare de apărare a vieţii*" — iată explicaţia actelor, riturilor, ceremonialelor care voiau, prin însăşi împlinirea lor, liniştirea celor plecaţi, înainte de vreme, în lumea umbrelor eterne. Aşa se pot înţelege şi gesturile colindătorilor — de prin părţile Olteniei şi Banatului — care de Crăciun împlîntau toiegele împodobite în pămînt (ca să facă pe cei morţi, din vîrsta lor, copărtaşi colindatului şi vieţii în genere), aşa se pot înţelege şi horele plătite — prin părţile Banatului şi Olteniei de sud — de părinţi pentru tinerii plecaţi dintre cei vii (ca să nu mai amintim de rosturile bradului — mire sau mireasă — la ceremonialul morţii).

Din unele credinţe regăsite încă şi astăzi, bradul, în a doua ipostază — cea a simbolismului său — se constituie ca fiinţă călăuzitoare (psihopomp) pe drumul Marii Călătorii, pe drumul plin de primejdii ce trebuie străbătut cu grijă şi abilitate. Şi pentru tot felul de întîmplări trebuiau anume însoţitori (bradul era numai unul dintre aceştia), mai ales anume apărători, aşa cum în lumea tradiţiilor romane zeul Mercurius era ocrotitorul drumeţilor şi al drumeţiilor. Mai întîi, către marginile unui tărîm ca de poveste, apar — nu se ştie cum — încîlcituri de ape : căci apele (izvoare, pîraie, rîuri) se împletesc apoi ca şerpii. Şi tocmai pe acest drum va trebui să-şi urmeze Marea Călătorie. Poartă cu sine tot ce trebuie pentru astfel de drumeţii, întocmai ca omul cuminte şi prevăzător. Totodată, cei rămaşi undeva departe, în urmă „aştern punţile" (pînze albe ce închipuie punţile de peste ape). Şi tot aşa, pentru acest drum labirint, străbătut doar o singură dată şi într-un anume sens, cei rămaşi în tărîmul nostru se simt îndatoraţi (nu sînt ei oare cei ce urmăresc îngrijoraţi primejdiile Marii Călătorii?) să dăruiască, pentru cel plecat, diferite vietăţi de pe lîngă casa omului, vietăţi mai mari sau mai mici care, însufleţite ca şi omul, însoţeau calea cea lungă. Ele se dovedeau a fi de un mare folos. Şi pe tot drumul Marii Călătorii, pentru a trece nevătămat, el, călătorul, trebuie mereu să dăruiască unuia şi altuia, aşa cum odinioară se plătea lui Charon, cel ce petrecea peste Styx, apa ce înconjura de şapte ori Infernul şi în care Thetis cufundase, pentru a-i dobîndi nemurirea, pe faimosul erou al războaielor homerice. La ultima vamă a trecerii (de obicei vămile acestea erau, în imagistica tradiţiilor populare, aşezate chiar pe maluri de ape) se spu-

---

[6] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 23.

[7] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Miorîtza)*. În „Problèmes d'éthnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget". Genève, Minkoff, 1973, p. 53.

neau cunoscutele cuvinte imploratorii „Brade, brade / Să-mi fii frate! / Întinde-ți, întinde / Să le pot prinde / Vîrfurile tale / Să trec peste ele / Marea în cea parte / Ce lumea desparte" [8].

În legătură cu enigmaticele rituri care privesc — în spațiul carpato-danubian — bradul psihopomp, trebuie amintite unele dintre ele, fie și numai pentru frumusețea lor. Așa, de exemplu, pînă în preajma zilelor noastre — mai cu deosebire prin părțile Transilvaniei — s-a păstrat obiceiul ca bradul să fie coborît din munți de tineri care-l petrec cu cîntece de jale. Iar cînd îl purtau prin sate, fetele ieșeau în întîmpinare și-i cîntau pînă ce mesagerii morții treceau de hotarul satului.

Prin unele părți ale Olteniei de sub munte exista pînă nu de mult credința că la nașterea oricărui copil răsărea un brad în munte, după cum, la moartea fiecăruia, bradul ce-i însoțise viața se usca.

„L'arbre est aussi le protecteur des nouveau-nés ; il facilite la naissance et veille sur la vie des petits enfants absolument comme fait la Terre... L'arbre, du reste, n'est qu'une nouvelle formule de la réalité et de la Vie inépuisable que représente aussi la Terre. À la base de toutes les croyances ayant trait à la descendance tellurique ou végétale et à la protection que la Terre ou l'Arbre exercent sur les nouveau-nés, on trouve une expérience et une „théorie" de la réalité ultime, source de Vie, matrice de toutes les formes... le fait de toucher ou d'approcher les arbres — comme le fait de toucher la terre — est bénéfique, fortifiant, fertilisant" [9]. Arborii de naștere (de la naștere) constituiau în fapt, în realitatea trăită a obștiilor sătești arhaice din spațiul românesc, o expresie particulară de reintegrare sacră a omului în univers. Dintre ipostazele posibile sub care se concretizau aceste reintegrări, două „experiențe" de viață (ele și aparțineau trecutului celui mai îndepărtat) se detașau anume : fie înfrățirea simbolică între noul născut și un anume arbore, fie dăruirea (sau închinarea) noului născut unui anume arbore ce devenea, implicit, prin gestul împlinit ocrotitor (și într-un caz, și într-altul era vorba, cu predilecție, de brad).

„Înfrățirea dintre noul născut și arborele sălbatec, ca și dăruirea noului născut în paza simbolică a unui arbore socotit prin aceasta arbore mitic, trebuia să dureze toată viața, deoarece la baza acestor rituri era ideată comuniunea reciprocă de destin implacabil între cele două făpturi, comuniune stabilită de la începutul lumii pe plan ontic..." [10].

În fond, oricum, era vorba de o comuniune de destin dintre un anume arbore — considerat ca sacru — și noul născut. Arborii funerari nu ar fi altceva, în ultimă instanță, decît arborii consacrați la naștere, implicați aceluiași destin. Arborii care însoțeau nașterea, nunta și moartea, urmăreau chiar destinul omului.

Riturile funerare care privesc, într-un fel sau altul, ceremonialul bradului (cu deosebire regăsit în texte foarte sugestive) mărturisesc indi-

---

[8] Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii.* București, Edit. Academiei R. S. România, 1970, p. 270.

[9] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions.* Paris, Payot, 1970, p. 261.

[10] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului.* București, Edit. Academiei R. S. România, 1972, p. 53.

rect despre implicațiile adînci ale mitului pomului ca simbol al vieții și al morții în desfășurarea trecerii pragului acestei lumi, căci toate aceste credințe, mituri și rituri ale culturii tradiționale — în sensul cel mai exact al cuvîntului — pun, într-un fel sau altul, un semn de egalitate, de copărtășie între om și univers.

Arborii care simbolizează ciclul existenței umane (naștere, nuntă, înmormîntare) sînt, în ultimă esență, substitute ale arborilor sacri, arhetipali (al arborelui cosmic, implicit al arborelui vieții și al morții). Arborii funerari — regăsiți, din această perspectivă de înțelegere, ca expresii particulare ale dezintegrării sacralităților inițiale — sînt, în fond, o altă expresie, o altă ipostază a arborilor de naștere și de nuntă. Prin ei, prin prezența lor ca arbori psihopompi se încheie, în fapt, însuși ciclul vieții [11].

Pe parcursul acestei insolite „aventuri" (aventura Marii Călătorii) un rost aparte (în economia întregului mit, regăsit în așezările sătești de la noi) îl are — așa cum s-a sugerat de fapt — bradul psihopomp (ca arbore al morții). De aceea și întregul fast, întregul ritual cu care e împodobit și desăvîrșit, precum și întreaga creație poetică prin care se repovestesc, de fiecare dată, secvență cu secvență, întîmpările subsumate.

„Bradule, bradule, / Cine ți-a poruncit / De mi-ai coborît / De la loc pietros / La loc mlăștinos, / De la loc cu piatră / Aicea la apă?" [12]. Istorisirea celor petrecute — a sacrificiului ritual — are cadența unui ritm regăsit doar în balada *Mioriței*: „... La mine au mînat / Doi voinici din sat / Cu părul lăsat, / Cu capul legat, / Cu roua pe față, / Cu ceața pe brațe, / Cu verde la brîu, / Cu colaci de grîu, / Cu securi pe mînă, / Merinde de-o lună. / Eu dacă știam, / Nu mai răsăream; / Eu de-aș fi știut, / N-aș mai fi crescut /... Ei cînd au venit, / Jos au hodinit, / Au îngenunchiat /... Și s-au închinat; / Iară s-au sculat / Cu securi au dat, / Jos m-au doborît, / M-au pus la pămînt /... Și ei că m-au luat / Tot din vale-n vale, / Să le fiu de jale; / Cu poale lăsate, / A jale de moarte / Eu de-aș fi știut, / N-aș mai fi crescut" [13].

Destinul bradului se descifrează din starea apăsătoare a alegerii dintotdeauna; imposibilitatea oricărei reveniri, moartea fiind implicată consubstanțial, ca într-un blestem: „... Eu dacă știam, / Nu mai răsăream /... Cine te-au gătit / Rău te-au blestemat / Furtuni să te-ajungă / Iarna să te-ajungă / Iarna să te ningă / Vînturi să te bată / Soare să te ardă / Nimeni să nu-ți creadă" [14].

Parcele (Ursitoarele în tradiția noastră — vestitoare ale destinului) se identifică în reprezentările mitologice — păstrate ca reminiscențe pînă în preajma vremurilor noastre în unele zone ale țării (cu deosebire în Mara-

---

[11] *Ibidem*, p. 68—69. Idem, *Funeral trees in Romanian traditional culture*, in „International folklore review", 1981, vol. I, p. 77—79.

[12] Constantin Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*. București, 1936, p. 2 (Societatea compozitorilor români. Publicațiile arhivei de folclor VII).

[13] *Ibidem*, p. 6—7.

[14] Arhiva I.C.E.D., fgr. 4939. Vezi și M. Pop, *Le Mythe du Grand Voyage dans les chants des cérémonies funèbres roumaines*, în vol.: *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, The Hague — Paris, Mouton, 1967, p. 1602—1609.

mureș și Oltenia) — cu Zînele-Zori, acele prime călăuzitoare de după moarte pe drumul Marii Călătorii.

Ca mediatoare ale celor două lumi (atunci cînd însoțesc nașterea copilului și atunci cînd veghează moartea fiecăruia) ele exprimă, în limbaj simbolizat, însăși condiția precarității vieții și a fecundității ei, a revenirii veșnice. Prin mijlocirea lor viața este și generată, și distrusă. Parcele (la romani), Ursitoarele—Zorile-Zîne (la români) sînt reprezentări mitice, purtătoare de sens și vieții și morții, metamorfozate, la limitele existenței noastre, cînd pentru un sens, cînd pentru altul.

Cîntecul zorilor [15], cel închinat zînelor călăuzitoare (înainte de revărsarea luminii) „se striga" de obicei în prima dimineață, cînd se și pregătea, în credința locului, începutul Marii Călătorii. Din dialogul purtat în versurile invocatorii se deslușea, pe de o parte, dorința celor rămași de a întîrzia începutul de drum, iar pe de altă parte, dorința de a asigura bunele auspicii acestei unice și ireversibile aventuri. Cînd devin însoțitoarele morții, ele — Zînele-Zori — sînt invocate ca în bine cunoscutele versuri: „... Zorilor, surorilor, / Mîndrelor voi zînelor! / Ce grăbiți voi de ziliți / Și pe „el" îl despărțiți / De jocuri nejucate / De lucruri nelucrate / de flori mirositoare / D-albe și rumenioare? / " Răspunsul lor e însuși răspunsul destinului care se vrea împlinit; al acelui destin impus de ursitoare (în fond, o altă ipostază a acelorași zîne-zori): „... Bine, că noi vom grăbi, /... Dar cine-n lume că poate / Să împlinească doruri toate? / Ce ursită a urzit / Și-n lume s-a împlinit /" [16].

Frumusețea neasemuită a versurilor din cîntecele bradului și din cîntecul zorilor, versuri care mărturisesc indirect și despre împlinirea riturilor, e cu atît mai impresionantă, cu cît răzbate din vremuri foarte îndepărtate (versurile pot fi socotite ca parte a acelui fond profund arhaic al culturii tradiționale românești).

Mitul Marii Călătorii, însoțit de riturile care-i conferă viabilitatea, s-a constituit ca o expresie profund specifică, originală a creativității comunităților tradiționale care au dăinuit de-a lungul veacurilor în spațiul carpato-danubian. Regăsit și astăzi sub manifestarea unor simplificate reminiscențe, în bună parte a așezărilor noastre sătești (mai apropiate de semnificația lor arhaică, în zone întinse din Transilvania, Banat și Oltenia), mitul și ritul Marii Călătorii constituie o formulare și un răspuns profund autohton la una dintre întrebările dintotdeauna ale omului de pretutindeni.

Ceea ce regăsim în realitatea comunităților tradiționale românești reprezintă un sincretism (al tradițiilor autohtone preromane, mai greu de decelat, a structurilor ideatice infuzate de tradiția greco-romană, prezentă chiar înaintea marii osmoze, precum și al unor palide influențe creștine de mai tîrziu, ocrotite și convertite într-un nou limbaj, acceptabil bisericii). Dar acest sincretism este profund prelucrat, în timp, de sensibilitatea oamenilor locului.

---

[15] Cîntecul zorilor se regăsește — în parte — pe cît se pare, și în anume zone de pe întinderile Peninsulei Iberice, sub numele de *los auroros*. Cf. Ovidiu Bîrlea, Folclorul românesc, vol. I, București, Edit. Minerva, 1981, p. 473.

[16] Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*. București, Carol Göbl, 1892, p. 227—228.

Versurile care însoțesc „ridicarea" bradului, ca și versurile care străjuiesc ridicarea zorilor presupun — și unele, și altele — în imagini insolite, o adevărată proiectare într-un univers sacru, asemănătoare, într-un anume sens, lumii peregrinărilor dantești.

Se descrie, în imagini și simboluri, o adevărată inițiere (în fapt, în limbajul tradițiilor, orice nouă condiție existențială presupune o anume inițiere), iar drumul (care amintește, prin suita întîmplărilor ce se interpun, de hățișul labirintic) trebuie străbătut, ca în orice inițiere, cu prudență, cu teamă, chiar cu spaimă.

Astfel că oamenii satelor noastre trebuiau să regăsească liniștile eterne ale firii prin străbaterea unui drum închipuit al nemăsuratelor griji; drumul Marii Călătorii, presărat la tot pasul cu mulțimi de piedici. Această imagine fantastică a lumii de dincolo încheia, în fapt, în limbajul vechilor noastre tradiții, întregul ciclu existențial [17].

[17] Vezi și Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor.* București, Convorbiri literare, 1941, 495 p.

„BUTINĂRITUL" ÎN ZONA FUNDU MOLDOVEI

FILON LUCĂU-DĂNILĂ

Alături de îndeletnicirile tradiționale dominante — extensii ale morfologiei cadrului natural — zona obcinelor bucovinene păstrează în forme vii rigoarea unui meșteșug străvechi — butinăritul — structurat într-un șir de specializări stricte în scopul unei rezultante unice : defrișarea unui teren în vederea valorificării masei lemnoase.

Folosirea lemnului în scopuri dintre cele mai diverse are atestări străvechi, tradițiile orale arătînd faptul că ultima invazie tătărască pe aceste meleaguri a încercat să fie stăvilită prin „năruirea" brazilor care străjuiau drumul tătarilor — drum-podină (podit cu trunchiuri lungi de cca 3 m și cu un diametru de pînă la 20 cm) —, drum refăcut parțial chiar de către prizonieri tătari în timpul lui Ștefan cel Mare, și ale cărui urme se mențin pînă în zilele noastre, pe anumite porțiuni fiind întreținut de localnici. În general, gospodăriile țărănești au fost construite prin lăzuire, practicîndu-se totodată și lăzuirea prin ardere, existînd chiar în zona Fundu Moldovei toponimice care atestă acest lucru : *Arșița*, pe *Obcina Ursului*, *Vîrful Orata* etc.

Cele mai multe poieni sînt rezultanta unor lăzuiri de mari proporții. În zona terminalului obcinelor, locul bradului este luat de fag, astfel că în actul din 1412 (Tratatul de la Lublan) sînt amintite „bucovinele cele mari" și „bucovina cea mică", ambele în nordul țării [1].

În același sens Dimitrie Cantemir arată că locuitorii din ținutul Tigheciului au cu tătarii din Bugeac o înțelegere prin care se obligă să le dea în fiecare an un număr de legături de lemn de foc, fiindcă suferă mai cu seamă din lipsa lemnului [2].

Nordul țării, adăpostind cele mai întinse păduri, după cuprinderea sa sub administrația austriacă a fost intens exploatat de această bogăție, înființîndu-se, în acest sens, în anul 1773, cinci centre forestiere, aducîndu-se coloniști din Zips, parte din ei stabilindu-se și în Bucovina [3]. Astfel se explică circulația terminologiei specifice meșteșugului în forme amalgamate, de diverse origini, și totodată unitatea termenilor folosiți în Bucovina, Maramureș, Bistrița și Oaș. Tot sub aspectul unității terminologice a nordului trebuie privită și circulația termenilor *butin*, *butinărit*, *butan*, *butuc*, *but* — extensii ale unui etimon comun neidentificat, dar care în

---

[1] Giurescu, C. Constantin, *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, București, Ed. Ceres, 1976, p. 75.

[2] Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 56.

[3] Giurescu, C. Constantin, idem, p. 73.

zona noastră își păstrează încă forța de definire a meșteșugului cunoscut în alte părți sub numele de *pădurărit*, *pădurit* [4], *munca în pădure* etc.

Inițial butinăritul trebuie privit ca o îndeletnicire sezonieră, coexistînd paralel cu muncile gospodărești — arat, semănat, făcut fîn, recoltat etc. — întrucît perioada tăierii lemnului este cuprinsă între octombrie și aprilie, mai precis de la căderea frunzei, pînă la mugur, pînă nu se sloboade must în lemn [5], lemnul tăiat în această perioadă fiind mai tare, nu este atacat de dăunători și se fasonează mai ușor [6].

Concret, *butinăritul* presupune mai multe operațiuni: delimitarea parchetelor (parcelelor), pregătirea căilor de acces și a adăposturilor (butinăritul nu se practică în zona satului, ci numai în parchete izolate situate la mare distanță, întrucît în sat „să merge la pădure" [7], *doborîtul*, *fasonatul*, *corhănitul* și *țugăritul*. Operațiunile ulterioare — *cărăușitul*, *debitatul* etc. nu se înscriu noțiunii de *butinărit*.

Singura operațiune colaterală care poate fi legată de această îndeletnicire este făcutul draniței *în butin*, constînd din sortarea și despicatul *șpanilor*.

Înainte de a descrie desfășurarea procesului muncii *în butin*, să prezentăm uneltele specifice acestei îndeletniciri. În primul rînd, două rînduri de topoare (cu pană lată, mai ușor, pentru *cepuit* și *cojit* — folosit în general la fasonat — și cu pană îngustă, mai greu, folosit pentru toate celelalte lucrări). *Țapinul* servește la rostogolitul, ridicatul, corhănitul și încărcatul butucilor. Mai vechi decît țapinul este *cahlăul*, cunoscut și sub variantele *calhău*, *gîif* sau *drimlău* [8].

Pentru *doborît* și *curmat* avem *ferestrăul* sau *joagărul*, pentru alte operațiuni se mai folosesc *pene* sau *icuri* de diferite mărimi, *maiul*, *ciocanul* de bătut penele de *cioflînc* cunoscut și sub numele de *putcă* sau *șlegăr*. Pentru cojitul scoarței sînt folosite *jupalăul*, *cojitorul* sau *cojalăul*, confecționate în formă de lopățică dintr-un lemn de esență tare. Varianta mai perfecționată a acestui ultim tip de unealtă, de factură semiindustrială, este *șilerul*. Pentru „luatul în seamă" a lemnului se folosește *clupa* și *circul* — compus cu deschiderea de un metru.

Lucrarea se dă în primire unui *zaviț* — sinonimul aproximativ al maistrului de exploatare, sau al manipulantului. Acesta delimitează parchetul prin *cioplăjuire*, operațiune care constă în tăierea radicală a arboretelor la înălțimea unui stat de om sau, în cazul pădurilor bătrîne, în executarea unei cioplituri longitudinale, aproximativ la aceeași înălțime. Se trece apoi la pregătirea locului de muncă prin îndepărtarea pietrelor de lîngă copaci și tăierea eventualelor crengi sau arbuști.

Prima fază a acestui ansamblu de operațiuni constă în doborîtul copacilor care se începe prin efectuarea unei *tape* — o tăietură făcută cu toporul la baza trunchiului în partea în care acesta trebuie să cadă —, apoi, în partea opusă se taie cu ferăstrăul, însă nu de tot, ci se lasă o *vînă* care să mențină căderea copacului în direcția dorită. Copacul poate fi

---

[4] Dunăre, Nicolae, *Pădurăritul*, [în] Bistrița-Năsăud, în *Studii și cercetări etnografice*, Bistrița, 1977, p. 115.

[5] *Ibidem*, p. 125.

[6] Inf. Onofriciuc Dumitru, Botuș, 86 ani, cules la 15.II.1981.

[7] Inf. Zdrob Ioan, Delnița, 42 ani, cules la 7.III.1981.

[8] Dunăre, Nicolae, *op. cit.*, p. 124.

ușor îndreptat în această direcție cu ajutorul *cîrligului* — un par sau prăjină scobită la capătul gros pentru a se putea agăța de baza unei crengi de care să se tragă. În cazuri deosebite se uzează de *urs*, care constă dintr-un sistem de pîrghii format dintr-o *țoáită* fixată cu un capăt într-o tapă făcută la 3 m de la bază, iar cu celălalt capăt fixată pe o *balance* care este ridicată, înclinîndu-se astfel trunchiul copacului. Alteori, în funcție de teren, se introduce capătul unei *balance* într-o tapă de la baza trunchiului, care se sprijină pe un *căpătîi*, iar de celălalt capăt se apasă în așa fel încît copacul este doborît în direcția necesară. De regulă copacii sînt doborîți cu vîrful spre deal, în caz de teren plat, aceștia sînt doborîți cu partea groasă spre calea de acces. Cioata rămasă trebuie cojită, pentru a se feri de cuibărirea sub coajă a diverșilor dăunători ai pădurii [9].

Faza următoare de lucru, care necesită multă îndemînare, este *fasonatul*, care se începe prin *cepuit* — tăierea crengilor (cepurilor) cu toporul — urmează *cojitul*, efectuat manual cu *jupitorul*, *jupalăul*, *cojalăul* sau cu *șilerul*. În această fază copacul este luat în seamă de către măsurător care *cubicește*, măsurîndu-l în lungime cu *circul*, iar grosimea cu *clupa* [10]. În funcție de lungimea necesară, copacul este apoi *patronit* [11], adică secționat sau curmat. Pentru definitivarea fasonării, lemnul este *marinat*, operațiune care se efectuează prin întoarcerea acestuia cu partea nefasonată deasupra. Pentru aceasta se face cîte o *copcă (capcă)* la ambele capete ale butucului, în partea de jos, adică niște scobituri cu colțul lamei toporului, în care se introduce *șpițul* țapinului, acesta fiind sprijinit cu muchea pe un *căpătîi*. La comandă, ambii țapinari apasă pe coada țapinului, imprimînd astfel mișcarea de rotație dorită, urmînd apoi terminarea fasonării și pe această parte [12].

În funcție de scopul pentru care se folosește, lemnul este secționat în *optar*, *doisprezecear* sau chiar *șaisprezecear*. Butucul întreg sau secționat este *rostuit* la capătul gros. Rostuitul constă în rotunjirea cu toporul a marginii tăieturii pentru a ușura manipularea acestuia.

Cea mai complexă fază în butinărit, care presupune multe cunoștințe, îndemînare și o deosebită atenție, este *corhănitul*, adică manipularea bușteni-lor, manual, pe terenurile în pantă, pe *corhană*, aceasta reprezentînd o „creastă de deal stearpă, rîpoasă, greu accesibilă" [13]. Dacă este rîpă, lemnul *se corhănește*, iar dacă nu e rîpă, *se țugărește* [14]. Pentru această operațiune sînt formate echipe de 4 sau chiar 6 lucrători. Cei mai pricepuți în *corhănit* sînt butinarii din Maramureș [15].

De la locul de tăiere, adică de la *cicată*, lemnul fasonat este manipulat, manual, cu țapinul, spre *răcaș* — un microdepozit intermediar, de unde apoi *se țugărește* sau se transportă spre stivă, la fabrică, la gară etc. Dacă este o pantă mică butucul este *voltat* spre *răcaș*. În cazul unei pante mai accentuate și destul de lungi, acesta este manipulat spre locul special

---

[9] Inf. Nergheș Toader, Smida Ungurenilor, 46 ani, cules la 14.IV.1981.
[10] Inf. Onofriciuc Dumitru.
[11] Inf. Zdrob Ioan.
[12] Inf. Taran Haralambie, Botuș, 48 ani, cules la 9.V.1981.
[13] DLRM, București, Ed. Acad. R.P.R., 1958, p. 188.
[14] Inf. Ursu Pantelimon, Deluț, 81 ani, cules la 15.IV.1981.
[15] Focșa, Gheorghe, *Țara Oașului. Studiu etnografic. Cultura materială*, vol. II, Muzeul satului, 1975, p. 192.

amenajat pe unde este *năruit* pe un *plai*, *rulă*, *șlip*, *uluc*[16]. *Plaiul* nu necesită o amenajare specială, ci numai la curbele mai accentuate se construiește cîte o *plancă*—un zid format din cîțiva butuci pentru ca bușteni corhăniți să fie îndreptați în direcția necesară. *Rula* este podită și căptușită cu *mărginari*. *Ulucul* este acoperit mai ales în curbe. Dacă bușteni părăsesc *rula*, se mai pune un *hăitaș* (bîrnă) la rulă sau la plancă[17]. De-a lungul *rulei*, în punctele-cheie erau instalate *poște* cu misiunea de a semnala eventualele defecțiuni. Aceștia aveau un cod de semnale, sonor, foarte riguros. Astfel, cînd *rula* era gata pentru transportul lemnului, din poștă în poștă se transmitea, din vale în deal, semnalul : *Vardaa* (se poate corhăni). Primul din deal comunica prin semnalul : *Bardaa* (atenție) declanșarea acțiunii. Aceasta se repeta pentru fiecare butuc corhănit. În situația că un lemn s-a oprit pe traseu, poșta cea mai apropiată transmite semnalul : *Habăuu!* (oprirea corhănitului). Pentru a se cunoaște că semnalul a fost recepționat, poșta din deal comunica : *Ahii* (s-a înțeles). Cînd una dintre poștele din vale transmiteau : *Habăuca!*, însemna că încă nu se poate relua corhănitul. Dacă pe rulă se corhănea un butuc cu vîrful înainte, se transmitea : *Barda vîrșanuu!* sau *Barda vîrșancaa!* Cînd se auzea : *Bărda búrhaa!* se știa că se corhănește o *colódă* (un *butuc putregăios*). În cazul corhănirii unui buștean strîmb, se spunea : *Barda grivúlaa!* Pentru încetarea lucrului pentru masa de prînz se transmitea semnalul : *Duraa!* iar pentru masa de seară : *Ucinăși!*

Extrem de interesantă este terminologia folosită în efectuarea diferitelor operațiuni de manipulare a butucilor. De exemplu, cînd se ridica un buștean, cu țapinul de pe pămînt pe o balance, se spunea *a da o palúgă*. Uneori lemnul era dat *șúba*, adică mișcat lateral fără a fi rostogolit. Cînd un butuc era ridicat puțin din spate pentru a fi împins spre înainte, se zicea : un *fux*, *pais*, ceea ce însemna a ridica lemnul cu vîrful țapinului pentru a-l manevra. Cînd un lucrător ținea cu vîrful țapinului un butuc ridicat pentru ca ceilalți să-l prindă din nou spre a-l împinge înainte se spunea că se face un *for pais*. Dacă butucul trebuia mișcat prin rostogolire (de obicei la vale, pe bălăuci), există termenul *a volta*.

După „corhănirea unei anumite cantități de lemn", trebuia ca acesta să fie *țugărit*, adică transportat cu ajutorul animalelor de povară spre locul de depozitare. Mai întîi era amenajat locul viitoarei stive, adică se făcea *pleațul*. La anumite distanțe era așezat *lagărul* (căpătîiul, talpa, lungiroanele, balancele, lungoanele sau patul), pe care se așezau butucii, formînd în final o *stivă* sau o *știle*. De aici lemnul era transportat spre depozitul final. Lemnul era *țugărit* prin tragerea acestuia de către boi sau cai. În partea groasă, la capătul rostuit, se înfigea pana unui *cioflînc* cu ajutorul ciocanului numit *șlegăr* sau *putcă*. Pentru ca butucii să nu lovească picioarele animalelor, era folosită *tînjala*, care era legată cu un capăt de partea dinainte a hamului sau jugului, iar partea cealaltă se agăța de *urciuc* sau *hanfău*, de care sînt prinse *cioflîncele*.

Cioflîncul este un complex de cîteva mici piese, compus din : *broască* — o verigă metalică mai mare și mai rezistentă cu vîrtej — de care sînt prinse verigile cu pene, de asemenea metalice.

---

[16] Inf. Taran Haralambie.

[17] Inf. Cajvanari Ion, Botuș, 83 ani, cules la 15.IV.1981.

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A INSTITUTULUI DE CERCETĂRI ETNOLOGICE ȘI DIALECTOLOGICE

Seria, tradițională, a sesiunilor științifice ale Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice a fost marcată, recent (30 noiembrie 1983) de un moment cu o semnificație deosebită: sesiunea „Componente ale unității culturii populare românești", consacrată Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918.

Au fost abordate, în cele 17 comunicări prezentate de către cercetători din institut, cît și de către alte personalități ale vieții noastre culturale și științifice, aspecte variate ale creației materiale și spirituale a poporului nostru, toate acestea reflectînd ideea de unitate a tuturor românilor, în perspectivă istorică și geografică.

Permanența ideii de unitate a românilor, din toate timpurile și din toate zonele (provinciile) locuite de români, a asigurat concretizarea acestei idei în actul Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918.

A fost relevată, astfel, contribuția Transilvaniei și a universității clujene la dezvoltarea științelor care definesc profilul institutului nostru (Adrian Fochi, Andrei Avram, Paul Petrescu), ca și a marilor opere și instituții create pe pămîntul Transilvaniei, ca Muzeul Limbii Române și *Atlasul lingvistic român* (I. Ionică — M. Marin), s-a subliniat rolul de axă etnoculturală a Carpaților, care n-au constituit nici un moment o graniță între românii locuind pe ambele versante ale acestora (N. Dunăre), s-au adus contribuții la istoria muzeografiei din țara noastră (Gh. Focșa), s-a urmărit reflectarea ideii de unitate în poezia populară de cătănie și de război transilvăneană (I. T. Alexandru), ca și unitatea structurilor melodice ale cîntecelor de cătănie (Carmen Betea).

S-a subliniat, în continuare, felul particular în care ideea generală a unității poporului nostru își găsește expresia în graiurile românești (V. Rusu), în textul liric oral tradițional (S. Ispas), în lirica populară (Ligia Georgescu), în arta populară (T. Bănățeanu), în obiceiurile calendaristice (G. Comanici).

S-a relevat raportul între muzică și istoria națională (V. Tomescu), unitatea culturii materiale tradiționale (I. Vlăduțiu), a poeziei populare în ansamblu (Al. I. Amzulescu) și s-a dat o nouă interpretare a ideii de unitate națională în viziune etnofilozofică (V. Vetișanu).

ETNOGRAFIE PROVANSALĂ

VALERIU RUSU

Preocupările pentru studiile etnografice, complementare celor dialectale și folclorice, arată o vitalitate deosebită, mai ales în Provansa, astăzi cînd cultura materială și spirituală franceză este marcată profund de ideea r e g i o n a l i z ă r i i. Este o reacție populară contra oricărui fel de presiune (lingvistică, culturală, politică), și în primul rînd — pentru că ne aflăm în Occitania — contra presiunii limbii franceze, exercitată asupra limbilor așa-zis minoritare, între care limba provansală (occitană), cu bogate tradiții literare, ocupă un loc de seamă.

Să amintim aici opera, în ansamblu, a lui Frédéric Mistral, și, în primul rînd, celebrul său *Lou Trésor dóu Felibrige*.

Căci nu este vorba de un dicționar (provansal-francez) oarecare. Elaborat în cursul anilor 1853—1886, această operă lexicografică va fi publicată în două volume (1882, 1886). Valoarea sa excepțională a impus editările succesive :1932, 1968, 1979 (inclusiv o variantă prescurtată, *Lou Pichot Trésor*, publicată în 1902, reeditată și aceasta).

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 78—86, București, 1984

Aşa cum remarca J. C. Bouvier, recentul său editor (Edisud, La Calade, Aix-en-Provence, 1979, p. 27 ş.u.), enciclopedismul lui Mistral este în mod esenţial de natură etnografică. Numeroasele explicaţii extralingvistice pe care autorul le oferă în articolele de dicţionar se referă la obiceiuri, tradiţii, credinţe, la proverbe, expresii, locuţiuni — recent a apărut o *Antologie a expresiilor în Provansa*, întocmită de J. C. Bouvier şi Claude Martel (Rivages, Marsilia, 1982) —, la realităţi ale Occitaniei (agricultură, marină, meserii etc.), în ansamblu, cu privire specială la Provansa. Istoria şi geografia, toponimia şi antroponimia Provansei sînt, de asemenea, pe larg reprezentate în acest *Trésor*.

Să subliniem faptul că enciclopedismul lui Mistral nu este ceva gratuit, ci un mijloc convingător de a afirma şi defini o anumită identitate, o anumită specificitate culturală, cea a Provansei, în spiritul celei mai nobile ideologii a felibrilor (asociaţia „Le Félibrige" a fost creată de Mistral şi de alţi poeţi provansali în 1854).

Atlasul lingvistic şi etnografic al Provansei, avînd ca autori pe J. C. Bouvier şi Claude Martel (vol. I, 1975, vol. II, 1979), alături de celelalte atlase lingvistice şi etnografice, aflate în curs de elaborare şi publicare, consacrate sudului Franţei, constituie o etapă esenţială în cercetarea actuală a Provansei etnografice şi dialectale.

Trésor-ul şi *Atlasul*, opere fundamentale, realizate în baza unor perspective diferite, lexicografică, respectiv geografică, se completează, oferind o imagine, reală şi sugestivă, pînă în cele mai mici amănunte, a creaţiei materiale şi spirituale a provansalilor.

Cele două lucrări ne permit să reconstituim fazele mai vechi sau să sesizăm mai profund mutaţiile contemporane care au loc în civilizaţia şi cultura Provansei, în provansală, ca parte componentă, de bază, a patrimoniului cultural popular.

Datele pe care ni le oferă *Trésor*-ul şi *Atlasul*, alături de piesele şi obiectele, creaţia materială provansală în ansamblu, conservate în diferite muzee etnografice din această provincie şi, în primul rînd, în acel excelent *Museon Arlaten*, creat la Arles, în 1899, de Mistral, şi căruia îi va consacra fondurile Premiului Nobel, decernat în 1904, constituie nu numai pagini de istorie provansală, ci şi pilonii de bază pe care se construieşte, de către generaţia actuală, o cultură nouă, dinamică şi expresivă, la înălţimea tradiţiilor acestor oameni şi locuri.

Festivalul „Musique dans la rue", de la Aix-en-Provence, grupul folcloric „Mont Jòia", asociaţia „Le Félibrige", „Jocurile latinităţii" (reluate la Avignon, în 1978), carnavalurile de la Nisa, Tarascon şi Aix-en-Provence, festivităţile periodice de la Maillane (lîngă St. Rémy), satul natal al lui Mistral, asociaţia „Les Alpes de lumière" (condusă de Pierre Martel şi consacrată cunoaşterii, modelării şi protejării mediului înconjurător al Provansei de la poalele Alpilor), care a publicat, recent, cea de-a 78-a micromonografie asupra acestei zone: *Salagon*, Prieuré roman et gothique, Conservatoire du patrimoine ethnologique de la Haute Provence etc., sînt numai cîteva repere care probează dinamismul şi semnificaţia vieţii culturale în Provansa de astăzi.

Aspectelor istorice ale Provansei etnografice — aşa cum sînt consemnate chiar în memoria creatorilor de valori materiale şi spirituale — le este consacrată o serie de monografii şi de studii, elaborate în baza etnotextelor, serie iniţiată recent de un grup de dialectologi, istorici, etnologi (J. C. Bouvier, Ph. Joutard, J. N. Pellen, Claude Martel etc.).

Şi, evident, într-o provincie cu o istorie atît de bogată, cum a avut-o Provansa, recolta de date înregistrate prin metoda etnotextelor va fi, pe măsură ce se vor publica noi volume de texte şi monografii, tot mai revelatoare.

Prin activitatea de cercetare complexă, interdisciplinară, desfăşurată astăzi, în perspectivă etnografică, folclorică şi dialectală, Provansa beneficiază de o prezentare variată şi aprofundată, menită să pună în lumină, şi mai pregnant, contribuţia uneia dintre cele mai semnificative provincii ale lumii latine la tezaurul creaţiei materiale şi spirituale a întregii umanităţi.

IORDAN DATCU, *Dicţionarul folcloriştilor*, II. Folclorul muzical, coregrafic şi literar românesc. Bucureşti, Editura Litera, 1983, 248 p.

Prin amploarea lor tematică şi marele număr de cercetători care le-au îmbrăţişat, ştiinţele etnologice (folcloristica, etnografia, istoria artei populare etc.) nu mai pot fi abordate temeinic fără existenţa unor instrumente specifice de cercetare, cum sînt dicţionarele (folcloriştilor, etnografilor), bibliografiile (tematice ori generale), sintezele cu caracter istoriografic. Valoarea şi utilitatea ştiinţifică a acestora depinde de respectarea unui cuantum *sine qua non* de parametri: cuprinderea pînă la exhaustivitate a cercetătorilor români şi a principalelor contribuţii, precum şi transpunerea exactă, sistematică şi obiectivă a informaţiilor. În ultimă instanţă, res-

pectarea acestor exigenţe pune în lumină însăşi chemarea teoretică, metodologică şi etică a autorilor care elaborează asemenea instrumente de cercetare.

Dintre lucrările româneşti de acest gen, apărute în ultimul deceniu şi jumătate, numai două corespund plenar exigenţelor de mai sus: a) *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc* (vol. I, 1968) şi b) *Dicţionarul folcloriştilor* (vol. I, 1979 şi vol. II, 1983). Cele două volume ale *Dicţionarului folcloriştilor* impresionează prin caracterul eminamente exhaustiv: 475 de cercetători şi culegători.

Volumul recent apărut (II), caracterizat printr-o structură deosebit de sistematică şi printr-un conţinut cuprinzător extrem de bogat în informaţii inedite, constituie un instrument de lucru de neînlocuit, la îndemîna folcloriştilor, istoricilor şi criticilor literari, ca şi a tuturor celor care preţuiesc creaţiile culturale şi artistice ale poporului nostru. Cercetător neobosit şi competent al domeniilor istoriei folcloristice din România, pînă la exhaustivitate şi exegeză, pe lîngă cei 123 de folcloriştii muzicali, coregrafi şi literari trataţi acum, Iordan Datcu oferă în plus 39 de articole întregitoare la cei cuprinşi în primul volum. Un alt merit, relevant pentru o lucrare de acest gen, constă în preocuparea pasionată pentru recuperarea şi introducerea în circuitul ştiinţific a folcloriştilor ale căror contribuţii se află răspîndite în paginile unui număr impresionant de periodice locale, cu o circulaţie redusă, ori în filele îngălbenite ale arhivelor de tot felul. Practicarea acestei severe metodologii ne face să aşteptăm cu viu interes ştiinţific şi al treilea volum, care va trata şi cercetătorii etnografiei, aşa cum se arată în *Cuvîntul înainte*.

Caracterul sistematic consecvent al *Dicţionarului folcloriştilor* este demonstrat prin structura sa: în deschidere, o *Bibliografie generală* (A. Studii, colecţii, dicţionare; B. Periodice), *Abrevieri* a) bibliografice, b) de cuvinte şi c) instituţii, localităţi, în încheiere, un vast *Indice de nume* (p. 235—246), iar în corpul lucrării, tratarea folcloriştilor în ordine alfabetică. Fiecare articol cuprinde o fişă biografică, profesională şi instituţională, urmată de analiza teoretică, metodologică şi comparativă a celor mai importante studii, enumerarea exactă a altor opere importante, precum şi lista principalelor recenzii asupra lucrărilor folcloristului respectiv.

Spre deosebire de încercările anterioare, care-şi asumaseră prezentarea istoriografică a domeniilor etnologiei (în sensul convenţional al celor trei discipline), *Dicţionarul folcloriştilor* se caracterizează printr-o excepţională obiectivitate a selecţiei: au fost incluşi aproape toţi acei care au adus o contribuţie prin culegeri şi studii, de la marile personalităţi pînă la tinerii care acum se afirmă. Dicţionarul îşi face un merit nu numai prin cuprinderea unor folcloriştii care n-au făcut obiectul altor lucrări cu caracter istoriografic, dar şi în cazul celor cunoscuţi informaţia este îmbogăţită, mult peste ceea ce se ştia. Cercetarea arhivelor a fost revelatoare în multe cazuri, încît în numeroase articole sînt consemnate lucrări aflate încă în manuscris. Obiectivităţii se adaugă sobrietatea comentariilor. Autorul n-a încercat să epateze prin opinii riscante, ci se sprijină de fiecare dată pe opinii de autoritate, aparţinînd celor mai mari personalităţi ale domeniului. În felul acesta, *Dicţionarul* reflectă nivelul atins de exegeza folcloristicii contemporane de la noi. Lucrarea tratează, de asemenea, un număr de cercetători din rîndul naţionalităţilor conlocuitoare care au abordat propriul folclor sau care au un aport remarcabil la studierea folclorului românesc (de ex.: Béla Bartók, Henri Enrlich, János Jagamas, R. F. Kaindl, Jozséf Faragó, István Almási, Hanni Markel, Ileana Szenik etc.).

Din numărul mare de folcloriştii muzicali, coregrafi şi literari (aceştia din urmă au constituit obiectul vol. I), reţinem, în ordine cronologică, doar cîteva din figurile mai semnificative pentru istoria cercetărilor şi elaborărilor pe linia acestui vast domeniu, cu scopul de a sublinia bogăţia şi diversitatea preocupărilor de acest gen în istoria culturii româneşti.

Primul compozitor român care manifestă interes pentru melodia populară, Ioan Căianu-Caioni, născut în 1629 în Cîmpia Transilvaniei, cunoscut îndeosebi prin *Codex Caioni*, a înregistrat zece melodii româneşti de dans, întîlnite şi astăzi în repertoriul nupţial din Transilvania. Sibian şi braşovean totodată, G. Ucenescu (n. 1830) s-a remarcat prin unele îngemănări între text, melodie şi date cu caracter etnografic. G. Muzicescu (n. 1847) manifestă un început sănătos în interpretarea teoretică a cîntecului popular românesc. Doi vechi folcloriştii bucovineni, D. Dan (n. 1856) şi A. Voevidca (n. 1862), primul consemnează cu probitate folclorul şi obiceiurile locale, celălalt are un aport deosebit pe linia cîntecului. La un alt capăt al spaţiului românesc, în Banat, I. Vidu (n. 1863) se situează printre înaintaşii de seamă ai muzicii româneşti, iar T. Brediceanu (n. 1877) şi-a axat întreaga sa activitate pe punerea în lumină a inepuizabilului tezaur folcloristic muzical şi coregrafic ţărănesc. Prin cele 3500 de melodii româneşti culese pe teren, Béla Bartók (n. 1881), ajunge să ofere primul studiu ştiinţific despre melodia noastră populară, specifică.

Născuţi tot în secolul al XIX-lea, G. Breazul are un aport remarcabil la întemeierea etnomuzicologiei româneşti, la metodologia culegerilor ştiinţifice şi la istoria muzicii populare; C. Brăiloiu, membru de seamă al şcolii sociologice monografice, s-a afirmat ca cel mai de seamă cercetător al folclorului muzical, atît pe plan naţional cît şi european; S. Drăgoi, prin cerce-

tările sale de folclor muzical arhaic, ajunge la relevarea unor probe neîndoielnice despre caracterul milenar al culturii românești. Reținem și numele unui dobrogean, T. Cergău, născut la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cre a adus o contribuție notabilă, nu numai la cunoașterea folclorului din România de la mare, dar și la relevarea caracterului general românesc al acestuia.

Asemenea volumului I, și vol. II al *Dicționarului folcloriștilor* vădește și o capacitate de proporționare în tratarea fiecărui folclorist, oferind spațiul diferențiat în sectorul fișierului bibliografic, evident spre a răspunde obligației documentare, specifice unui instrument de cercetare ce nu va trebui să lipsească de pe masa de lucru a nici unui iubitor al creației culturale și artistice populare. Pe cînd și celelalte discipline etnologice — etnografia și istoria artei populare — cu o asemenea realizare științifică?

Nicolae Dunăre

Mify, predanija i legendy ostrova Paschi. Ediție îngrijită, traducere din limba rapanui și dintr-o serie de limbi europene, studiu introductiv și note de I.K. Fëdorova. Redactor responsabil Ju. V. Knorozov. Moscova, Editura „Nauka", 1978, 382 p.

Insula Paștelui (în limba băștinașilor, *Rapa Nui*; sp. *Isla de Pascua*; engl. *Easter Island*; fr. *l'île de Pâques*; germ. *Osterinsel (Oster-Insel)*; rus. *ostrov Paschi*[1] etc.), în prezent posesiune chiliană, descoperită în aprilie 1722, în prima zi a Paștelui, de către navigatorul olandez J. Roggeveen, este cunoscută la noi mai ales datorită unor lucrări de popularizare vizînd în special faimoasele sale statui gigantice monolite, care reprezintă figuri omenești, păsări, pești etc. împodobite, după cum se exprima J. Reggeveen, cu „panere". Publicul românesc mai știe, destul de vag, că termeni ca *tabu*, *a tatua* sînt de origine polineziană (deși, propriu-zis, aceștia ne-au venit prin filieră franceză), fiind legați, într-un fel sau altul, și de Rapa Nui, una din cele mai interesante și enigmatice insule din estul Oceanului Pacific.

Insula Paștelui (în continuare, abreviat, I.P.) dispune de o civilizație străveche (datînd aproximativ din perioada cuceririi Daciei de către romani), ale cărei origini sînt învăluite în ceață, căci primele atestări scrise (cf., de ex., raportul lui W. J. Thomson publicat la Washington în 1891) sînt tîrzii și incomplete. De notat apoi că I.P. este singura comunitate din Polinezia care a avut scriere (o scriere de tip hieroglific, consemnată în așa-zisul „alfabet" *He timo te akoako*, care stă la baza inscripțiilor de pe tăbliețele *rongorongo*), amănunt de deosebită importanță, căci textele hieroglifice și înregistrările de folclor (parțial, cercetările arheologice și etnografice) sînt singurele surse care — în condițiile dispariției complete, cu vreo sută de ani în urmă, a vechii culturi rapanui (în continuare, abreviat, r.) — pot arunca lumini asupra civilizației antice a acestei insule.

★

Noutatea și importanța lucrării de față, *Mituri, tradiții și legende din Insula Paștelui* constau înainte de toate în faptul că, după cum se poate constata chiar din titlu, culegerea se bazează pe materiale autentice din domeniul folclorului. Autoarea, I. K. Fëdorova, este o cunoscută cercetătoare a folclorului r., căruia i-a consacrat în anii '60—'70, deci destul de recent, o serie de studii privind legendele legate de tăbliețele *rongorongo*, variantele miturilor consemnate în manuscrisele din I.P., motivele cosmogonice din producția orală r., raportul dintre hieroglife și folclor, textele didactice ale acestui folclor etc.

O mențiune specială se cuvine redactorului culegerii, Ju. V. Knorozov, etnograf și lingvist sovietic de primă importanță, cunoscut prin cercetări originale consacrate etnografiei Americii Centrale și vechilor sisteme de scriere[2], inclusiv manuscriselor r., unor probleme de semiotică și lingvistică comparativ-istorică.

---

[1] Pentru grafiile rusești din lucrare am folosit — în titlu, aici și în continuare — sistemul de trnsliterație științifică internațională (moderată).

[2] Ju. V. Knorozov este cunoscut, înainte de toate, prin contribuțiile sale substanțiale în domeniul descifrării scrierii *maya* a indienilor din America Centrală (Guatemala de azi), pe care a interpretat-o ca sistem hieroglific (și nu ideografic, cum credeau predecesorii săi), sistem aparținînd aceluiași tip de semne ca și scrierea celor mai vechi civilizații (chineză, sumeriană, egipteană). Vezi în acest sens: *Sistema pis'ma drevnich maja (La escritura de los antiguos mayas)*, Moscova, 1955, și, mai recent, *Pis'mennost' indejcev maja*, Moscova—Leningrad, 1963.

Trecînd la prezentarea lucrării propriu-zise, menţionăm că ea reprezintă o încercare izbutită, p r i m a de acest fel, de a aduna la un loc t o a t e v a r i a n t e l e cunoscute pînă în prezent ale folclorului din I.P. „În culegerea de faţă — ne spune I. K. Fëdorova — au fost incluse atît vechile mituri şi legende istorice, cît şi versiunile mai noi, înregistrate de W. Knoche, A. Métraux, Draws-Tychsen (în limbi europene), de asemenea legendele prelucrate literar şi considerabil stilizate din lucrarea lui F. Felbermayer [3] — 1948 (în textul înregistrărilor sale el acreditează, uneori, ipoteze şi informaţii istorice din lucrările consacrate I.P.). Printre textele publicate [de autoare — *n.n.*] figurează şi însemnările făcute de O. Blixen în 1972, limbajul acestora denotînd o puternică influenţă din partea limbii spaniole. În traduceri, autoarea a încercat să păstreze caracterul şi stilul înregistrărilor, particularităţile lor lexicale, inclusiv o serie de cuvinte necaracteristice locuitorilor din I.P. ca, de ex., *...caballero, señora*, care reflectă starea actuală a folclorului locuitorilor, azi hispanofoni, ai I.P." (v. *Studiu introductiv*, p. 10).

În culegerea de faţă se reproduce, aşadar, tot ceea ce s-a înregistrat din ereaţia orală a I.P. începînd cu W. J. Thomson şi terminînd, să zicem, cu Th. Heyerdahl (textele din caietele acestuia din urmă au fost considerate, pînă acum, intraductibile).

Deşi ne aflăm în prezenţa unei culegeri de texte folclorice, punctul de vedere al autoarei este preponderent i s t o r i c. Lăsînd la o parte, în mod deliberat, aspectele propriu-zis folcloristice, căci creaţia orală r. este „amorfă" şi fragmentară (vezi p. 10), autoarea este preocupată de probleme ca istoria populării I.P. şi a războaielor dintre mata („triburi"), de aspectele neclare din cultura r., tainele căreia pot fi descifrate graţie folclorului, în primul rînd prin intermediul povestirilor istorice. Producţia orală r. este folosită, aşadar, drept sursă pentru elucidarea istoriei I.P. şi a legăturilor ei cu alte comunităţi polineziene.

În textura cărţii se desprind 6 secţiuni, de întindere şi importanţă diferită, dar absolut necesare pentru înţelegerea conexiunii dintre elementele alcătuitoare şi a lucrării în întregul ei.

1. Lucrarea se deschide printr-un *Studiu introductiv* („prefaţă", p. 3—39) extrem de dens, conţinînd numeroase informaţii istorice, folclorice, etnografice şi lingvistice, aduse la zi, despre I.P. (asupra acestei secţiuni vom mai reveni).

2. *Mituri, tradiţii şi legende* (p. 43—328), adică culegerea propriu-zisă, constînd din texte folclorice reproduse în r. şi în traducere rusă literală, după care urmează o serie de variante. Textele sînt grupate pe categorii folclorice (zece cicluri) marcate cu cifre romane. Din punct de vedere tematic, toate textele sînt repartizate pe grupe marcate cu cifre arabe, variantele avînd un anumit nr. de ordine şi fiind dispuse în ordinea cronologică a înregistrării lor. Textul original, în limba r., este prezentat consecvent la începutul fiecărei grupe, fiind divizat în fragmente. Ciclurile sînt însoţite de comentarii (vezi mai jos, secţiunea a patra, *Note*).

3. *Cuvinte şi termeni tehnici în limba r.* (*„intraductibile/intraductibili"*) (p. 329—332). Secţiunea reprezintă, în esenţă, un glosar explicativ, cît se poate de util, cuprinzînd cu precădere realii etnologice (fără cunoaşterea acestora nu poate fi înţeleasă secţiunea a doua), de ex.: *ana* 'peşteră', *ariki* 'conducător, şef', *hanga* 'golf', *hare* 'casă', *hata* 'gîndac', *heke* 'caracatiţă', *hetuke* 'arici de mare', *honu* 'broască ţestoasă', *mana* 'forţă supranaturală', *mata* 'trib, clan', *nuahine* 'bătrînă', *paina* 'sărbătoare', *pikea* 'crab', *poporo* 'zîrnă (planta Solanum forsteri)', *rei* 'podoabă purtată pe piept', *repa* 'tînăr', *tangata manu* 'om-pasăre (conducător eligibil)', *taoraha* 'balenă', *taro* 'plantă tropicală (Colocasia antiquorum var. esculenta)', *tau* 'scriere hieroglifică simplificată', *toa* 'trestie de zahăr', *tumu ivi atua* 'vrăjitor, prezicător', *umu* 'cuptor (săpat în pămînt)', *ura* 'langustă' etc.

Deşi aici, în glosar, n-avem a face decît cu cuvinte disparate, ele sînt apte totuşi să pună în evidenţă o serie de trăsături general-polineziene ale limbii r.: silabele sînt deschise, i.e. se termină în vocale (comp., de ex., *a-na, a-ri-ki* etc.); aglomerările consonantice sînt foarte rare, în timp ce grupurile vocalice sînt frecvente (cf. *nuahine, pikea* etc.); accentul cade, de regulă, asupra penultimei silabe (de ex. *hánga, héke*); inventarul consonantic e redus (în cuvintele din lista de mai sus nu figurează, bunăoară, decît 11 consoane, cele mai frecvente fiind [t] şi [h]; se întîlneşte o singură lichidă: [r] (de ex., în cuvîntul *taro*), consoana [l] lipsind din sistemul fonematic r.; topica se caracterizează, în genere, prin succesiunea predicat-subiect-complement (cf. începutul textului *Ko Makemake*, pe care îl vom reproduce la sfîrşit: *He tuki ki roto i te vai...* 'Se împreună el cu apa...'); sînt frecvente formaţiile reduplicative: *akuaku* 'duhuri', *ihoiho* 'nume de peşte', *kotekote* 'alb', *rongorongo* 'inscripţii pe tăbliţe', *Ringiringi* şi *Makemake* (teonime r.), *Piropiro* (denumirea uneia din statuile moai) etc.

4. *Note* (p. 333—362), în care se fac comentarii asupra textelor din secţiunea a doua (p. 43—328). Ca şi textele, notele sînt grupate în jurul a 10 secţiuni. Ele reprezintă, uneori,

---

[3] Este vorba despre *Historia y leyendas de la Isla de Pascua*, Valparaiso, 1948.

microstudii *sui generis* de importanţă deosebită, numărul lor fiind de-a dreptul impresionant (după calculele noastre, 654!).

5. *Lista operelor amintite în lucrare* (p. 363—367). Din această listă rezultă că autoarea culegerii a pus la contribuţie peste 70 de autori, ale căror lucrări figurează în 120 de poziţii bibliografice.

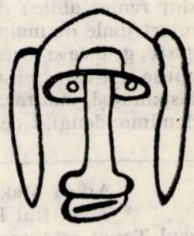
6. *Izvoare* (p. 368—375) ale miturilor, tradiţiilor şi legendelor (din secţiunea a doua, p. 43—328). Sînt menţionate sursele textelor folclorice r. traduse în rusă fie direct din r., fie prin intermediul spaniolei, englezei, francezei sau germanei, i.e. texte reproduse în cercetări de specialitate aparţinînd unor savanţi [4] ca W. J. Thomson [5] (1891), C. S. Routledge (1917, 1919), W. Knoche (1935, 1939), A. Métraux (1937, 1940), S. Englert [6] (1948, 1970), N. A. Butinov (1957, 1960), Ju. V. Knorozov (1957, 1963, 1965), Th. Barthel (1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1965, 1974), F. Mazière (1965, 1970), F. Felbermayer (1948, 1960, 1963, 1965, 1967, 1972, 1973), I. K. Fëdorova (1964, 1965, 1966, 1970, 1972), Th. Heyerdahl (1961, 1965, 1966, 1969, 1976) ş.a. Din lucrările puse la contribuţie de autoare, cele mai multe aparţin, după cum se poate constata din cele de mai sus, cercetătorilor germani Th. Barthel şi F. Felbermayer, publicate în anii '40—'70. Printre cele mai recente lucrări figurează cercetările cunoscutului savant, navigator şi scriitor norvegian Th. Heyerdahl, elaborate parţial în colaborare cu Ed. Ferdon pe baza materialelor obţinute în urma expediţiei arheologice din anii '50 în I.P. şi în estul Oceanului Pacific (ceva mai înainte avusese loc, după cum se ştie, expediţia pe pluta "Kon-Tiki", iar la finele anilor '60 pe ambarcaţiunile de papirus „Ra" şi „Ra—2").

În textul lucrării figurează o serie de ilustraţii reprezentînd desene rupestre din I.P. şi anume: la p. 15; peşti (imaginile nr. 1, 2, 7), langustă (nr. 3), broască ţestoasă (nr. 4), niuhe (nr. 5, 6); la p. 17: măşti antropomorfe (10 imagini); la p. 21: omul-pasăre (6 imagini); la p. 25: caracatiţă cu faţă de om (nr. 1), pasăre bicefală (nr. 2), animal marin cu cap omenesc (nr. 3), pasărea kiakia (nr. 4), peşti ngu (nr. 5, 7, 8), pasărea fregată (Fregata minor, nr. 6). La p. 40 este reprodusă, după A. Métraux, o hartă a I.P.

★

Judecînd după rezultatele cercetărilor autoarei, în producţia orală r. se disting următoarele categorii folclorice: mituri despre crearea lumii şi apariţia omului, texte cu caracter etiologic, legende istorice privind popularea insulei (despre conducătorii supremi, şefii de triburi şi războaiele dintre mata), legende-povestiri, legende tîrzii despre viaţa sufletului, texte didactice, ghicitori. În mitologia r., care, potrivit cercetătoarei, are caracter general-polinezian, se disting cicluri despre: începuturile procesului cosmogonic şi apariţia primelor zeităţi; crearea lumii; semizeul Maui şi isprăvile sale; zeitatea supremă Makemake (vezi mai jos); zeul Uoke (Uvoke); Tanga Roa (protectorul animalelor marine şi al marinarilor); Hiro (zeul ploii şi protectorul hoţilor); Tiki (strămoşul oamenilor), alte zeităţi şi akuaku („duhuri").

Un loc aparte, cu totul remarcabil, în folclorul r. îl ocupă Makemake [7] (cunoscut şi sub numele Na manu tara), zeitatea supremă din I.P., făuritorul pămîntului şi soarelui, al lunii şi stelelor. Este considerat creator al I.P. şi al primelor fiinţe, strămoşii insularilor de azi: Tive, Rarai a Hoa şi Ugu a Ragi Kotekote (vezi mai jos: notele 9, 10 şi 11). Makemake, zeul creator, este antipodul lui Uoke (sau Uvoke), zeul nimicitor. Pe stîncile din Orongo (sud-vestul I.P.) Makemake este înfăţişat sub formă de măşti antropomorfe (vezi, de ex., imaginea alăturată) şi păsări oceanice. La origine este vorba, probabil, de un epitet cu sensul 'luminos, strălucitor' (atestat, bunăoară, în dialectul rarotongan al limbii maori), simbolul zeităţii fiind culoarea roşie.



Makemake are ca atribut fulgerul, mînia şi-o exprimă prin tunete. Insularii îl venerau, dar se şi temeau de el, îi aduceau ofrandă bucate, îmbrăcăminte şi chiar oameni.

Cu privire la originea acestei zeităţi „auctores certabant inter se", Th. Heyerdahl consideră că Makemake ar fi un zeu nepolinezian, moştenit de aborigenii din I.P. de la exponenţii unei alte culturi (nepolineziene) transplantate pe insulă, în timp ce I.K. Fëdorova, parţial tributară lui A. Métraux, vede în Makemake o denumire locală, rapanui, a lui Tane, zeitatea supremă a polinezienilor, Makemake avînd aceleaşi atribute ca şi acesta din urmă.

---

[4] Îi enumerăm în ordine cronologică, menţionînd între paranteze anul/anii apariţiei lucrărilor respective privind I.P.

[5] Este primul cercetător care a publicat, deşi cu numeroase greşeli, mostre de folclor r.

[6] În cei 34 de ani petrecuţi în I.P., S. Englert a efectuat cercetări etnografice şi folclorice de deosebit interes. Lui îi datorăm şi prima gramatică descriptivă a limbii r. contemporane.

[7] Ortografiat uneori, în cercetările de specialitate, şi *Make-Make*.

Textele folclorice în care se vorbeşte despre Makemake şi alte zeităţi sînt reproduse în cel de-al doilea ciclu al culegerii de faţă (p. 49—78). Am extras de aici, spre exemplificare, textul *Ko Makemake* (p. 49), publicat pentru întîia oară în 1965 de către Th. Heyerdahl şi Ed. Ferdon. L-am preferat altor texte dintr-un motiv pragmatic : e cel mai scurt.

[1] He tuki ki roto i te vai, i ava, i parokoroko.

[2] He tuki ki roto i te maea, i ihoiho kiko mea.

[3] He tuki ki roto i te oone, he topa ko Tive, ko Rarai a Hoa, ke te nuahine ka Ugu a Ragi Kotekote.

Traducerea este următoarea :

[1] Se împreună el [8] cu apa, [se iviră] peştele ava şi peştele parokoroko.

[2] Se împreună cu o piatră, [se ivi] peştele roşu ihoiho.

[3] Se împreună cu pămîntul, se născură Tive [9], Rarai a Hoa [10], sihastra Ugu a Ragi Kotekote [11].

Este vorba, după cum se poate constata cu uşurinţă, despre mitul „creaţiei divine", întîlnit şi în alte credinţe şi religii, inclusiv în mitologia creştină (cf., de ex., *Vechiul testament*). Dar Makemake, zeu insular, este preocupat mai întîi de geneza peştilor, a primelor animale marine, ceea ce nu surprinde, dacă ne gîndim la viziunea totemică a băştinaşilor asupra propriei lor existenţe. Actul conceperii are loc prin împreunare cu elemente (stihii) ca apa, piatra şi pămîntul. Contactul cu pămîntul duce la crearea „strămoşilor" omului, a unor zeităţi ca Tive sau Rarai a Hoa. În alte variante ale acestui mit (v., de ex., p. 50), zeităţile de mai sus sînt omise, demiurgul Makemake fiind preocupat de antropogeneză, de crearea omului propriu-zis, nu a „strămoşilor" săi cu statut de zei. Împreunîndu-se cu pămîntul, el zămisleşte o fiinţă aidoma lui. E primul bărbat. Dar zeul-creator îşi dă seama că nu e firesc ca bărbatul să trăiască singur, el se decide să adoarmă întîia sa făptură şi o fecundează în coasta stîngă. Aşa se naşte prima femeie.

Naraţiunea de mai sus reprezintă una din ipostazele primordialităţii r., fiind — potrivit definiţiei lui Mircea Eliade — un mit tipic : « ... mitul povesteşte o istorie sacră ; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al „începuturilor" » [12].

Un ciclu întreg, cel de-al şaselea, este consacrat cunoscutelor statui de piatră şi lemn (aşa-zisele *moai*) : ni se relatează despre munca sculptorilor şi a ucenicilor, despre succesele şi nereuşitele lor, despre încercările acestora de a perfecţiona meşteşugul imitării figurilor omeneşti. Astfel, în legenda nr. 27.2 se vorbeşte despre prima statuie din I.P., denumită [13] Tai Hare Atua, după numele făuritorului ei (este vorba despre statuia nr. 216 de pe versantul Rono-Raraku). Nemulţumit de rezultatele străduinţilor sale, meşterul se îndreaptă spre partea opusă a insulei, la Hanga-Roa, pentru a-i cere sfatul unui înţelept pe nume Rauvai Ika. Dar nu obţine nimic. Într-un tîrziu, în drum spre casă, meşterul aude din urmă cuvintele înţeleptului : „Făureşte-ţi statuia după înfăţişarea mea !". Secretul reuşitei consta, aşadar, în antropomorfism.

Varietatea ciclurilor şi bogăţia tematică a folclorului r., cu tot caracterul lor fragmentar, sînt remarcabile : de la legendarul Hotu Matua, primul conducător al insularilor, şi luptele intertribale de mai tîrziu pînă la povestirile mai recente despre piraţi şi canibali, despre dragoste, gelozie şi incest cititorul parcurge, filă cu filă, o adevărată istorie nescrisă a unei culturi apuse, pe care reuşeşte s-o reconstituie din mituri şi legende (azi, în I.P. nu mai există decît hispano- şi, mai rar, anglofoni, piste de aeroporturi, shopuri cu băuturi sofisticate şi maculatură demimondenă). Lucrarea n-are numai o valoare s t r i c t ş t i i n ţ i f i c ă, ea este interesantă şi

---

[8] Adică Makemake.

[9] Tive, fiul lui Tiki. În numeroase insule din Polinezia, Tiki (care ar fi fost creat de zeul Tane) este considerat strămoş al oamenilor.

[10] Rarai a Hoa (în traducere literală 'coasta prietenului'), zeitate r.

[11] Ugu a Ragi Kotekote (cu *g* rostit *ng*), în traducere 'trimisa cerului senin', sinonim pentru Hina (Sina), zeiţa lunii. Teonimul este precedat, aici şi în alte variante, de determinantul *nuahine* 'bătrînă, sihastră, pustnică'. Ca apelativ, *kotekote* înseamnă, *stricto sensu*, 'alb', epitet al zeiţei lunii. Cf. la M. Eminescu : „Sticlele ferestrei străluceau ca argintul în *alba* [subl.n.] lumină a lunei" (Eminescu, *Proza literară*. Ed. îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. [Bucureşti], EPL, 1964, p. 37).

[12] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În româneşte de Paul G. Dinopol. Bucureşti, Editura „Univers", 1978, p. 5—6.

[13] Sistemul de denominaţie a statuilor reproduce, de regulă, numele conducătorilor, al oamenilor de vază şi al persoanelor influente din I.P. înfăţişate de sculptori. Deci în cazul lui Tai Hare Atua avem de-a face cu o excepţie.

din punct de vedere l i t e r a r, căci lectura naraţiunilor oferă şi satisfacţii de ordin estetic, cartea adresîndu-se implicit şi unui public mai larg, dornic de a cunoaşte folclorul popoarelor din Oceania.

Importanţa ei constă însă, înainte de toate, în seriozitatea şi acribia cu care au fost strînse şi comentate izvoarele, utile — sub raportul informaţiilor — atît folcloriştilor şi istoricilor, cît şi etnografilor şi lingviştilor. Se pot face numeroase asocieri şi disocieri, conexiuni şi analogii, care să ducă la înţelegerea mai profundă a propriilor noastre categorii şi fenomene istorico-culturale şi prin aceasta la o viziune mai amplă şi mai exactă asupra trecutului nostru ca etnos cu o istorie multimilenară.

Iată de ce o versiune românească a acestei lucrări de real interes se impune cu necesitate spre folosul şi cinstea ştiinţelor noastre umaniste.

Victor Vascenco

GHEORGHE FOCŞA, OCTOGENAR

PAUL PETRESCU

Gheorghe Focşa a împlinit optzeci de ani (născut la 15 octombrie 1903, în satul Râşcani, comuna Şuletea, judeţul Vaslui), vîrstă la care îşi continuă rodnica-i activitate pe tărîmul etnografiei româneşti. Probabil că este etnograful român cu cea mai lungă perioadă de conducere a instituţiei la care a lucrat o viaţă şi cu care numele său este în mod firesc asociat: a fost, neîntrerupt, director al Muzeului Satului de la 5 februarie 1948 (data cînd a fost numit) pînă la 30 martie 1978 cînd a fost pensionat după îndeplinirea acestei funcţii timp de 30 de ani şi 2 luni. Longevitatea sa „administrativă" este întrecută însă de cea ştiinţifică orientată constant înspre cercetarea lumii rurale româneşti. Destul să amintim că în 1935—36 a lucrat în echipa de colaboratori ai profesorului Dimitrie Gusti, care edificau Muzeul Satului, aducînd în acel muzeu una dintre cele mai reprezentative unităţi, gospodăria din Moişeni, ţara Oaşului, relaţia sa directă cu Muzeul Satului durînd adică timp de 42 de ani.

Bacalaureat al liceului Cuza Vodă din Huşi (1926), licenţiat în Litere şi Filozofie al Universităţii din Bucureşti (1942), doctor în filozofie al aceleiaşi universităţi (1947, echivalent cu titlul de doctor în istorie în 1967), Gheorghe Focşa şi-a început activitatea de cercetător şi pedagog social din tinereţe, funcţionînd ca inspector şi inspector general la Fundaţia Culturală între 1932 şi 1934, apoi, la aceeaşi instituţie, prestigioasă în epocă, ca cercetător şi îndrumător al căminelor culturale şi al şcolilor ţărăneşti între anii 1935 şi 1947. A fost conducător al echipelor studenţeşti care au efectuat cercetări de sociologie rurală şi au lucrat efectiv pentru ridicarea culturală, economică şi socială a satelor Moişeni (ţara Oaşului), Cuhea (Maramureş), Dioşti (Romanaţi) între anii 1935 şi 1939. Una dintre cele mai interesante acţiuni şi experimente de caracter social, întreprinsă în acelaşi cadru generos al echipelor profesorului Dimitrie Gusti, anume reconstruirea complexă a satului sinistrat Dioşti (căzut pradă unui incendiu catastrofal), l-a avut pe Gheorghe Focşa ca supraveghetor şi administrator competent în anii 1938—1939. A participat la toate campaniile de cercetări sociologice ale echipelor monografice iniţiate şi conduse de profesorul Dimitrie Gusti între anii 1930 şi 1947. Din această perioadă datează cîteva dintre studiile sale, inspirate şi realizate pe baza materialului concret, de teren, dedicate cu deosebire analizei vieţii şi concepţiilor morale, obiceiurilor, cunoştinţelor empirice, mentalităţii satelor cercetate, precum şi studiului unora din unităţile şi subunităţile sociale, cum ar fi „ceata feciorilor". Acestea i-au fost problemele în acei ani cînd a cutreierat zeci de sate şi a poposit în Runc (Gorj), Cornova (Orhei), Drăguş (Făgăraş) etc.

Spre sfîrşitul acelei perioade şi-a început şi cariera didactică, ca asistent la catedra de sociologie a profesorului Dimitrie Gusti (1945—1948), apoi conferenţiar la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1951—1955) şi, mai tîrziu, conferenţiar la Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti (1966—1971), predînd cursuri de etnografie a poporului român şi etnografie generală. Concomitent a lucrat între anii 1950 şi 1962 ca cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei R. S. România, studiind arta populară din Oltenia, cu precădere, dînd la iveală valoroase studii cu privire la creaţia plastică a ţărănimii din Gorj şi Romanaţi.

Aceasta era zestrea cu care Gheorghe Focşa venise la Muzeul Satului şi pe care, o vreme, a dezvoltat-o concomitent cu munca sa de muzeograf-etnograf. Cei patruzeci de ani de muncă în cadrul Muzeului Satului, unde a fost director, dar mai ales pasionat cercetător, au repre-

zentat pentru Gheorghe Focşa o continuă peregrinare în toate zonele etnografice ale României, studiind toate aspectele vieţii şi culturii populare ale românilor dar şi ale ungurilor, secuilor, saşilor, şvabilor, lipovenilor, turcilor, tătarilor, huţulilor. Sute de sate străbătute, mii de convorbiri cu ţărani agricultori, ciobani, pescari, vînători, meşteşugari (olari, lemnari, văsari, rotari, fierari, cojocari, sumănari, ţesătoare etc.), zeci de mii de obiecte văzute, măsurate, cîntărite, tocmite, cumpărate, totul se află în sutele de carnete şi dosare de notiţe şi în cele vreo treizeci de mii de clişee şi fotografii, alcătuind fără îndoială una din cele mai complete arhive etnografice personale din ţara noastră. Totul era înregistrat şi cercetat în vederea alegerii celor mai potrivite exemplare ce urmau să-şi ia locul în Muzeul Satului din Bucureşti, substanţial îmbogăţit şi dezvoltat prin osîrdia, rîvna şi energia bine cunoscute ale exigentului director care a văzut şi aprobat tot ce s-a adus în incinta muzeului. Transferul fragmentelor de viaţă şi cultură populară în Muzeul Satului nu se întîmpla decît după o globală cercetare a satului şi zonei respective, neexistînd aspect, de la construirea casei la frămîntarea colacilor şi de la marcatul oilor la ureche la repertoriul de motive decorative al cine ştie cărui meşter cioplitor, care să nu fie cunoscut de Gheorghe Focşa, ultimul, probabil, „enciclopedist" al culturii populare româneşti.

A călătorit mult şi a văzut muzee etnografice în aer liber din aproape toate ţările Europei şi din America, a scris cărţi, a publicat sute de articole, a colaborat la realizarea a numeroase filme etnografice, a ţinut conferinţe în săli, la radio, la televiziune, a fost şi este membru în nenumărate comisii şi jurii de apreciere a produselor de artă populară, a dat şi dă consultaţii, a fost şi este membru al comisiilor de doctorat, este membru a numeroase organisme internaţionale de specialitate (ICOMOS), a participat la congrese şi simpozioane în ţară şi străinătate, are în lucru studii ce vor vedea lumina tiparului. Toată prodigioasa sa activitate a avut ca centru de interes îmbogăţirea necontenită a Muzeului Satului, cunoscut azi în întreaga lume ca unul din cele mai interesante şi mai importante instituţii de acest fel, servind drept ilustru model. După cum acelaşi rol l-a avut şi pentru mişcarea muzeografică din ţara noastră, care azi dispune de 16 muzee etnografice în aer liber.

La optzeci de ani Gheorghe Focşa este în plină activitate, putînd fi întîlnit azi în satele din ţara Oaşului, prima sa dragoste căreia i-a rămas fidel, pregătind o amplă monografie.

GEORGE HERZOG

(1902 — 1983)

În ziua de 4 noiembrie 1983 a încetat din viaţă, la vîrsta de 81 de ani, George Herzog, unul din cei mai prestigioşi etnomuzicologi contemporani, fost Profesor Emerit de antropologie la Universitatea Indiana din Bloomington (S.U.A.), membru de onoare al Societăţii de Etnomuzicologie şi membru fondator al ei, personalitate de autoritară competenţă.

Născut la Budapesta, a devenit discipolul şi asistentul lui E.M. von Hornbostel la *Phonogramm Archiv* din Berlin şi şi-a început activitatea ca reprezentant al şcolii berlineze de muzicologie comparată. Stabilit în S.U.A., a studiat antropologia sub îndrumarea lui Franz Boas, care a avut asupra sa o înrîurire hotărîtoare, determinîndu-i îmbinarea perspectivei antropologice cu formaţia sa muzicologic-comparatistă. A obţinut doctoratul la Universitatea Columbia, unde avea să devină cadru didactic. În această funcţie se va transfera în 1948 la Universitatea Indiana.

Ca cercetător, George Herzog a fost nu un teoretician de birou, ci un om de ştiinţă complet, axat pe cercetarea concretă, prin investigaţie personală. A dobîndit o experienţă bogată de teren şi a fost la curent cu cercetarea practică a altora. A cunoscut bine teritorii din Africa, din sud-vestul Statelor Unite şi din răsăritul Europei. A cules şi publicat nu numai muzică, ci şi literatură populară. A realizat şi publicat numeroase transcrieri muzicale, pe care le-a analizat cu un acut spirit de observaţie potenţat de asimilarea unei serioase bibliografii şi le-a valorificat în sinteze devenite de referinţă.

A manifestat un interes de largă deschidere tematică, de unde diversitatea subiectelor abordate. O bibliografie a lucrărilor sale, iniţiată de Societatea de Etnomuzicologie în preajma pensionării şi apărută în 1956 (SEM Newsletter, no. 6) sub semnătura Barbarei Krader, întrunea 103 titluri de scrieri cu caracter general şi teoretic, studii tematice speciale, material comentat, îngrijiri sau prefaţări de colecţii ale altor autori şi recenzii, lucrări publicate în volume şi în numeroase reviste de specialitate din S.U.A., Europa şi America de Sud, în limbile engleză, germană, franceză, spaniolă. Ele se referă la culturi din S.U.A., Oceania, Europa răsăriteană, vestul Africii, la structuri muzicale, la stiluri şi genuri, la stratificări, interferenţe şi coexistenţă de stiluri, la tradiţie şi evoluţie, la tipologie, la demersuri comparative (între culturi populare diferite sau între cultura populară şi cea literată), la incursiuni lingvistice (muzică şi limbi tonale, poetică ş.a.), la funcţia muzicii în cultura tradiţională, la sinteze ale cercetării internaţionale sau nord-americane, la metodologie. Metoda sa descriptivă şi cea comparativă, incursiunile sale interdisciplinare, contribuţiile sale teoretice au fost luate ca model de numeroşi cercetători.

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 87—89, Bucureşti, 1984

O enumerare selectivă de titluri în spaţiul de care dispunem este inevitabil defectuoasă. Exemplificăm : 1) *Song : folk song and the music of folk song* (în Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend), 2) *États-Unis d'Amérique* (în *Folklore Musical-Musique et Chansons Populaires)*, 3) *Research in Primitive and Folk Music in the United States — a Survey*, 4) *The Yuman Musical Style*, 5) *A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles*, 6) *Musical Typology in Folksong*, 7) *Special Song Types in North American Indian Music*, 8) *Die Musik der Karolinen-Inseln aus dem Phonogramm-Archiv, Berlin*, 9) *Jabo Proverbs from Liberia — Maxims in the Life of a Native Tribe*, 10) Peste 100 de melodii transcrise şi comentate în Phillips Barry, *British Ballads from Maine*, 11) *Drum-Signalling in a West African Tribe*, 12) *Plains Ghost Dance and Great Basin Music*, 13) *Observations on Text and Melody in Primitive Music*, 14) *Speech-Melody and Primitive Music*, 15) *Music in the Thinking of the American Indian*, 16) *African Influence in North American Music*, 17) *Some Primitive Layers in European Folk Music*, 18) *Stability of Form in Traditional and Cultivated Music*. Lucrările recenzate însumează 42 de titluri.

Ca profesor, George Herzog a fost un model, un deschizător de drumuri şi un întemeietor de şcoală etnomuzicologică fundamentată complex. A format şi influenţat cercetători din care unii au devenit, la rîndul lor, etnomuzicologi reputaţi.

La împlinirea vîrstei de 80 de ani, revista Ethnomusicology (1981, 3) i-a închinat, prin pana lui Bruno Nettl, un articol omagial. Elogiind omul de ştiinţă şi profesorul, articolul subliniază marele merit al lui Herzog de a fi îmbinat pe pămînt american cele trei filoane : şcoala muzicologică berlineză, folcloristica muzicală est-europeană şi antropologia americană şi de a fi „stabilit o temelie a ceea ce a devenit o marcă deosebit de puternică şi caracteristic americană a etnomuzicologiei". Este în această recunoaştere un înalt omagiu adus unui om al cărui spirit nu a rămas doar în biblioteci şi arhive, ci s-a transmis generator în conştiinţa oamenilor.

George Herzog a fost şi întemeietorul unei prestigioase arhive. El a înfiinţat la Universitatea Columbia, în 1936, o colecţie după modelul celebrei arhive fonogramice de la Berlin unde-şi începuse activitatea. În 1948, noua arhivă s-a transferat, o dată cu el, la Universitatea Indiana, unde a devenit o instituţie cu prestigiu internaţional, *Archives of Traditional Music*, a cărei dezvoltare a situat-o în fruntea arhivelor folclorice din S.U.A., alături de cea a Bibliotecii Congresului din Washington.

George Herzog a fost şi un sprijinitor al lucrărilor de valoare. Le-a acordat nu numai girul numelui său susţinîndu-le publicarea şi prefaţîndu-le, ci a contribuit şi la rezolvarea unor probleme financiare ridicate de publicare. El a prefaţat şi colecţia de cîntece sîrbocroate a lui Bartók, pe care îl admira, de care fusese influenţat ca etnomuzicolog şi a cărui venire în S.U.A. a ajutat-o.

Pentru noi este de subliniat faptul că el a fost implicat iniţial în publicarea postumă a voluminoasei colecţii de folclor românesc a lui Bartók, pe care i-a încredinţat-o familia acestuia. În ciuda îndelungatelor eforturi întreprinse de el şi de un grup de prieteni şi cu tot sprijinul bănesc al lui Yehudi Menuhin, el nu a putut depăşi dificultăţile financiare ale publicării şi materialul a trecut ulterior în mîini mai norocoase, după ce s-a aflat în custodia arhivei citate.

Am avut cinstea de a-l cunoaște, de a-l vizita în 1969. Deși suferind, m-a primit cu plăcere și am discutat îndelung despre folclorul românesc, despre obiceiuri, despre cîntecul Zorilor și al Bradului. Era fascinat. I-am dăruit un disc cu muzică populară românească. Reîntoarsă în țară, poșta mi-a adus din partea sa o emoționantă scrisoare și un extras cu articolul fundamental despre folclor și folcloristică publicat în Dicționarul Funk & Wagnalls... Îmi scria, între altele: „Discul pe care mi l-ați dat este aproape la fel de frumos ca legendele și credințele legate de Zori, de Pomi și de cele trei Femei [Ursitoare] despre care ați vorbit''... Îmi cerea o seamă de informații despre piesele înregistrate pe disc. Își exprima dorința ca, revenind în S.U.A., să avem o discuție despre Constantin Brăiloiu și se socotea norocos că avea cîteva din lucrările sale... Și mai dorea să-l includem pe lista destinatarilor „Revistei de etnografie și folclor''...

Mariana Kahane

ÎN „COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR"

au apărut:

AL. I. AMZULESCU, **Cîntecul epic eroic**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R. S. România, 1981, 733 p., 36 lei.

Lucrarea a fost concepută în cadrul seriei de volume ce alcătuiesc „Colecția națională de folclor", colecție inițiată și pregătită de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

Fiecare volum al colecției este menit să ofere cititorilor sinteza creației artistice tradiționale aparținînd unui gen sau specii a folclorului (cîntecul epic, colinde, basme, legende etc.). În felul acesta „Colecția națională de folclor" va constitui oglinda sistematică a întregii creații foclorice românești.

Volumul, primul din serie, cuprinde cea mai substanțială parte din poezia narativă a cîntecelor noastre bătrînești, și anume poezia cîntecului epic eroic. În alcătuirea sa intră vechile cîntece voinicești, cu conținut asemănător cu al basmelor fantastice (precum *Iovan Iorgovan, Cîntecul șarpelui)*, cîntecele încleștărilor vitejești cu cotropitorii turci sau tătari *(Badiu, Chira-Chiralina)* și cîntecele haiducești *(Toma Alimoș, Corbea, Ghiță Cătănuță)*, în total 220 de piese reprezentative pentru fiecare tip de subiect narativ.

AL. I. AMZULESCU, **Balada familială**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R. S. România, 1983, 468 p., 45 lei.

Volumul prezintă — pe baza cercetării exhaustive a materialelor tipărite, începînd cu cele mai vechi culegeri de folclor, ca și a înregistrărilor inedite din arhiva Institutului făcute între anii 1928 și 1970 — tipologia baladei familiale, însoțită de bibliografia variantelor cunoscute, catalogul subiectelor narative, precum și un corpus selectiv de 206 texte, cîte unul pentru fiecare tip sau subtip al baladei. Sînt incluse astfel creațiile narative al căror subiect cuprinde întîmplări din domeniul vieții de toate zilele din lumea satului, a păstorilor, a haiducilor sau hoțomanilor, ori de la curtea domnească, ca și din domeniul relațiilor dintre părinți și copii, frați și surori, soți sau îndrăgostiți.

În tipologia acestei categorii se înscriu unele din cele mai de seamă creații ale epicii noastre populare *(Miorița, Meșterul Manole, Soarele și luna* etc.), precum și versiunile specific românești ale unor teme de largă circulație în folclorul european și universal *(Voica, Nevasta vîndută, Soacra rea, Logodnicii nefericiți* ș.a.).

51.Ef1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor e prima şi singura publicaţie ştiinţifică de acest fel care a apărut vreodată la noi. Ea reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, luate separat sau în bloc, o treaptă superioară de afirmare a disciplinei noastre, prin sporul calitativ pe care l-a adus şi-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Revista n-a publicat şi nu publică texte sau melodii, ci studii asupra acestora, ceea ce reprezintă, de fapt, contribuţia sa esenţială la cunoaşterea fenomenului cultural contemporan.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă o etapă nouă în specialitate, rezultatul ultim al evoluţiei însăşi a disciplinei în ţara noastră. Ceea ce a asigurat revistei rolul de avangardă ştiinţifică a fost faptul, foarte important, că ea a fost întotdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o restricţie tematică anume, singurul criteriu urmărit fiind exprimarea adevărului şi noului într-un procent cît mai mare şi cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a impus ca una din cele mai reprezentative publicaţii de specialitate din lume, putînd rivaliza cu succes cu publicaţii de mare tradiţie pe plan internaţional.

Scrisă într-o limbă corectă şi concisă, urmărind, în primul rînd, claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, celor interesaţi în studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercului larg al iubitorilor culturii noastre populare.

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 1, p. 1—92, Bucureşti, 1984

I. P. Informaţia c. 2051

43 407

Lei 30

XF M72
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 29 București nr. 2

1984

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R.S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; ION GHINOIU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA CĂLUDI.

Secretar responsabil de redacție:
ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'etnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r 78104, Bucarest, 64—66 rue Calea Griviței, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 29 1984 Nr.

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice în poezia lui Lucian Blaga (II) . 95
SABINA ISPAS, Motivul „chinul plantelor" în folclorul românesc 119
ADRIAN FOCHI, Una din universalele necunoscute ale folclorului românesc . 131

MATERIALE

AL. I. AMZULESCU, Contribuţie la cercetarea creaţiei de cîntece noi 144
SPERANŢA RĂDULESCU, Istoria tarafului tradiţional sătesc trăită şi comentată de lăutarii înşişi. Secolul XX 159
GH. C. MIHALCEA, *Podul lui Pavel* — o variantă grecească din Dobrogea a motivului „nevasta zidită" 171

NOTE ŞI RECENZII

VALERIU RUSU, *Lume*, într-o variantă a *Mioriţei* din Transilvania 175
PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară*. Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1983 (*R.O.Maier*) 176
Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter, Baia Mare, 1983 *(Zoe Constantinescu)* 178
Stare de dor. Poeţi şi pictori ţărani. Ediţie alcătuită şi îngrijită de Ioan Meiţoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983 *(Nicolae Dunăre)* 179
CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor româneşti*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983 *(Al. Dobre)* 180

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Gheorghe I. Neagu (1904 — 1983) 182
IORDAN DATCU, Ion Apostol Popescu (1920—1984) 183
HERBERT HOFFMAN, Roswith Capesius (1929—1984) 184

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 93—186, Bucureşti, 1984

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 29 1984 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la poésie de Lucian Blaga (II) 95
SABINA ISPAS, Le « tourment des plantes » dans le folklore roumain 119
ADRIAN FOCHI, Un sujet universel inconnu dans le folklore roumain . . . 131

MATÉRIAUX

AL. I. AMZULESCU, Contribution à la recherche de la création de nouveaux chants 144
SPERANȚA RĂDULESCU, L'histoire de l'orchestre traditionnel vécue et interprétée par les ménétriers mêmes. Le XX^e siècle 159
GH. C. MIHALCEA, *Le pont de Pavel* — une variante grecque de Dobroudja du motif « la femme emmurée » 171

NOTES ET COMPTES RENDUS

VALERIU RUSU, *Le monde*, dans une variante de la *Mioritza* de Transylvanie 175
PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergență interdisciplinară*. București, Editura Academiei R.S. România, 1983 *(R.O. Maier)* 176
Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop și Ion Chiș Șter, Baia Mare, 1983 *(Zoe Constantinescu)* 178
Stare de dor. Poeți și pictori țărani. Ediție alcătuită și îngrijită de Ioan Meițoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, Editura Sport-Turism, 1983 *(Nicolae Dunăre)* 179
CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor românești*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 *(Al. Dobre)* 180

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Gheorghe I. Neagu (1904 — 1983) 182
IORDAN DATCU, Ion Apostol Popescu (1920 — 1984) 183
HERBERT HOFFMAN, Roswith Capesius (1929 — 1984) 184

Rev. ethn. folk., tome 29, nº 2, p. 93—186, Bucarest, 1984

RĂDĂCINI FOLCLORICE ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA (II)

IQN T. ALEXANDRU

Articolul de față constituie partea a II-a din varianta prescurtată a capitolului al III-lea *(Rădăcini folclorice și mitice în poezia lui L. Blaga de după Eliberare)* din secțiunea dedicată poeziei, a lucrării noastre consacrată *Rădăcinilor folclorice în literatura română contemporană.*

În comentariul nostru asupra ideaticii și motivicii poetice blagiene contemporane, analiza rădăcinilor folclorice și mitice autohtone — la un nivel mai mult sau mai puțin profund — va fi în mod necesar și dialectic îmbinată cu cercetarea laturii formale, stilistice, prozodice a poeziei de după Eliberare a autorului *Mirabilei semințe.*

După ce arătam că lirica lui Blaga oferă un bogat material ilustrativ pentru un revelator studiu de cromatică epitetică și metaforic-simbolică — dintre care unele conotații trimit la fondul arhaic al unor specii folclorice precum colindele și basmele fantastice —, remarcăm faptul că o temă poetică preluată din rîndul credințelor arhaice folclorice, ocurentă în lirica nouă a lui Blaga, este aceea a comorilor ce se aprind în zile deosebite, zile mari, mai frecvent în „Nopțile de Sînziene" în folclorul românesc; astfel, poetul cult le fixează cronologic în aceeași perioadă, la „solstițiul cald", cînd „Comori la rădăcini s-aprind,/se spală-n flăcări de rugini" *(Solstițiul grădinilor).* În miturile naturii, din folclorul arhaic, în acest solstițiu de vară „baza sărbătorii tradiționale este ritul morții și al reînvierii naturii, cunoscut în toate culturile folclorice, avînd ca simbol ritual tot focul, [...]« Nopțile de Sînziene » în folclorul românesc, nopți bachice, de senzualitate și de iubire, cînd se culeg ierburi magice care pot să conducă faptele după dorințele oamenilor, acționîndu-se prin vrajă asupra forțelor ascunse ale naturii"[1]. În viziunea lui Blaga, cîntăreț al „luminii" și al „focului", „focurile de Sînziene sînt așadar focurile solstițiului de vară, aparținătoare structurilor antropologice ale simbolisticei focului, a căldurii și a arderii, care fac din iubire un principiu cosmic, în devenirea veșnică a naturii, cu învierea ei repetată în trecerea timpului"[2]: „Sorocul creșterii e-n vînt. / Copacii iau puteri pe-un an / din noaptea elementului / ce se-nnoiește năzdrăvan. // E ceasul cînd tinerii șerpi / cămașa și-o desbracă-n spini. / Comori la rădăcini s-aprind, / se spală-n flăcări de rugini. // Privind la hora flăcării / întîmpinăm solstițiul cald, / ce se

[1] Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I, Timișoara, Facla, 1981, p. 340.
[2] Cf. *ibidem.*

revarsă peste noi / de pe tărîmul celălalt" *(Solstiţiul grădinilor)*; „Iubeşti — cînd sub timpuri prin sumbre / vîltori, unde nu ajung sorii, / te-avînţi să culegi printre umbre / bălaiul surîs la comorii" *(Iubire)*. În ultimul catren al poeziei *Solstiţiul grădinilor* imaginea dendrologică — litotă a naturii („copacii") ce renaşte mitic, „din noaptea elementului" — se antropomorfizează, căci şi omul va împărtăşi condiţia sa naturală, ciclică, într-o nouă imagine clădită pe o altă conotaţie a celui mai preţios dintre metalele ocurente în lirica blagiană (aurul): „Ne pierdem ca să ne-mplinim. / Mergînd în foc, mergînd în spini, / ca aurul ne rotunjim / şi ca ispita prin grădini".

Unul dintre motivele poetice de sorginte populară care revin de-a lungul creaţiei poetice blagiene este şi acela al uciderii balaurului de către Sfîntul Gheorghe, ocurent în poeziile *Drumul sfîntului* (vol. *Lauda somnului*, 1929), *Sfîntul Gheorghe bătrîn* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), *În faţa unei statui a Sfîntului Gheorghe* (publicată postum), la care se pot adăuga desele referiri din filozofia şi eseistica sa culturală. Acest motiv face parte dintre cele populare — trei la număr —, dar de origine religioasă, biblică[3], preluate în întreaga lirică a lui Blaga, ceea ce atestă — pe lîngă preocuparea sa de a imagina unele legende etiologice pseudoreligioase (biblice, teologice), precum în poeziile *Eva*, *Lacrimile etc.* — şi pe aceea de a reface o legendă populară hagiografică în spirit modern, laic *(Drumul sfîntului)*. Motivul folcloric al salvării fetei de balaurul stăpîn al unicei fîntîni, care pretindea cap de om pentru apă, este unul arhaic, circulînd îndeosebi în basmul poate cu cea mai mare difuziune, de tipul *Balaurului cu şapte capete* (Aa. Th. 300), fiind numai apoi introdus în legenda hagiografică despre Sf. Gheorghe, după ce mai înainte fusese pus pe seama împăratului Constantin cel Mare[4]. După cum, dintre toate zeităţile păgîne, zeul Pan este mai ales prezent în viziunea poetico-mitică a lui Blaga (îndeosebi în vol. *Paşii Profetului*, 1921), dintre sfinţii creştini apare tocmai sfîntul Gheorghe, deoarece „în mitologia poporului român el pare cel mai legat de riturile agrare"[5]. De asemenea, a fost presupusă prioritatea interesului filozofico-cultural în selectarea acestui motiv, dovada cea mai elocventă fiind răsturnarea cultă a simbolurilor originare mitico-folclorice tocmai în direcţia teoriilor gînditorului Blaga despre stăvechiul nostru fond spiritual păgîn (îndeosebi în prima poezie inspirată de acest motiv, *Drumul sfîntului)*[6]. Astfel, fabulaţia din *Drumul sfîntului* — după ce figurează cavalcada sfîntului binecuvîntînd „pînea pe cîmpuri", „vinul pe dealuri" şi faptul inedit prin care „calul şi-a pierdut potcoava de trei ori / în urma lui copaci rămîn / cu cuiburi goale subţiori", motiv frecvent şi în unele colinde — suferă o mutaţie faţă de cea din legenda hagiografică respectivă: o fată, care îl întîmpină pe sfînt, îl imploră să nu-şi mai continue

---

[3] Cf. I. Oprişan, *Lucian Blaga şi transsubstanţierea estetică a culturii populare*, în vol. *Izvoare folclorice şi creaţie originală*. Sub îngrijirea ştiinţifică a dr. Ov. Papadima. Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a R.S. România. Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1970, p. 224.

[4] Cf. I. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, 1911, *apud* Ovidiu Birlea, *Folclorul arhaic şi poezia lui Blaga*, în „Steaua", a. XVII (1966), nr. 6 (197), p. 66, nota 8.

[5] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 336.

[6] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 226.

drumul căci toate fecioarele îl blesteamă „...cu oase puse în cruce / să ți se frîngă sulița în solzii verzi", „aureola—cerc de aur / în fîntîna de balaur — / să ți-o pierzi". Astfel, lupta propriu-zisă cu balaurul nu se mai întîmplă — „părîndu-se că acest motiv e un reflex al baladei populare despre Iovan Iorgovan"[7], care, în unele variante, după ce a ucis balaurul de pe Cerna, asmute cîinii și șoimii pe o fată întîlnită în cale, aceasta îl blesteamă și Iovan se înecă în Cerna —, sfîntul se îndreaptă mai departe, „La cumpăna apelor", unde „bălaurul ascultă spre hotare deșarte". Dacă iubirea fetelor pentru balaur[8] „menține structura unui « mit viu », în baza credinței străvechi după care femeia reprezintă fertilitatea pămîntului, ținută în captivitate pînă la reînvierea naturii, primăvara", ca simbol poetic erotic prezintă o conotație modernă, revelînd „taina" care transformă iubirea în „principiu cosmic, un principiu totalizator, etern în « stratul mumelor », ...un principiu al Vieții"[9]. Semnele prevestitoare care apar în calea sfîntului, absența episodului luptei ca atare — căci în poezia *Sfîntul Gheorghe bătrîn* „Sfîrșise lupta...", balaurul stînd „...cu solzii-mprăștiați prin spini" — care să reveleze bărbăția sa, ne evocă mai ales viziunea apocaliptică dintr-o parte a operei blagiene, ceea ce probează aserțiunea că tratarea estetică a motivelor de sorginte populară „cunoaște un drum propriu, circumscris direcțiilor speciale ale creației artistice a scriitorului"[10], deși pot fi selectate din motive preponderent filozofice.

Dacă interpretăm simbolurile mitice — în viziunea psihanalitică —, „balaurul" devine instinctul „ascuns" în ființa umană, iar „bătrînețea" sfîntului — ca ieșire din „timpul trăit" — devine singura formă, fără conștiința păcatului, de „recucerire" a Paradisului, confundată simbolic cu starea de beatitudine a vîrstei copilului, care ar trăi într-un timp mitic, paradisiac[11]: „Mi-aduc aminte: calm pe umeri îmi cădea / adusă rar, cenușă din vulcani străini. // Gîndesc la fapte de demult, la arătări / din era prea fierbinte ce se sparse. / De scrumul abătut pieziș din alte zări / sprîncenele îmi sunt și astăzi arse" *(Sfîntul Gheorghe bătrîn)*.

În poezia postumă *În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe* motivul legendar al Sf. Gheorghe este reluat într-o nouă viziune blagiană, cu mari mutații ideatice și imagistice. Astfel, însuși sfîntul creștin, ca învingător, „omorîtor al șarpelui" este înălțat, statuat ecvestru — de către poet — prin chiar simbolul victoriei lui, fiind asemănat imagistic cu șarpele, învinsul său: „Cînd sfîntul care s-a pornit prin cel coclaur / să-nfrunte — hotărît, dar fără ură — / primejdia, a îmbrăcat armură / lucrată-n ochiuri ca din solzi de saur. / Cine și cum îl învățase-anume / că-nvingătorul, dacă vrea să-nvingă, / e nevoit să semene cu-nvinsul? /...// Sosit de undeva din dimineață, / se bate-acum la blestemata gîrlă. / Cum seamănă în șea, luptînd cu brațul, / el însuși, Sfîntul Gheorghe, c-o șopîrlă!" Imaginea sfîntului, de derivație umană — („Cine i-a spus — lui, focului prin lume, / în zale de reptilă să se-ncingă?") — este în acord cu gîndirea

[7] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 64.
[8] Vezi motoul „Fetele au îndrăgit balaurul" *(Motiv de poveste)*.
[9] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 336.
[10] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 226.
[11] *Apud* E. Todoran, *op. cit.*, p. 336—337.

mitică, evocînd miturile agrare păgîne cu zeităţile inferioare desăvîrşind creaţia divină, asimilate apoi de creştinism. Aşadar, zeii deveneau creatori numai „întrucît erau în legătură cu vegetaţia, însoţiţi cu zeiţele Pămîntului, iar şarpele fiind una din imaginile nopţii şi ale vieţii larvare subpămîntene, simbol al periodicei reînnoiri"[12]. Aceeaşi semnificaţie mitico-simbolico-poetică a şarpelui apare într-o altă poezie postumă blagiană, *Solstiţiul grădinilor:* „E ceasul cînd tinerii şerpi / cămaşa şi-o desbracă-n spini". Putem conchide, împreună cu prof. Eugen Todoran, că în imaginea poetului atît de pasionat iscoditor al fondului nostru spiritual arhaic autohton — tracic şi dacic — „este păgînizată tema sacrală a sfinţeniei ce «omoară» păcatul strămoşesc al omului, trimisul cerului luînd forma pămîntească a ispitei şarpelui, pentru ca astfel «transcendentul care coboară» să asimileze «vremelnicia» în acelaşi rang cu divinul, într-o victorie a umanului asupra divinului, după cum în miturile păgîne zeităţile inferioare, pămînteşti, desăvîrşeau creaţia divină în substituirea ceresculul cu pămîntescul, ca urmare a transcendenţei absolute a divinului [13].

Este evidentă sorgintea folclorică şi a altor simboluri poetice blagiene în care apare şarpele — pe lîngă cele analizate anterior —, cea mai frecventă conotaţie metaforică fiind aceea a ispitei, a unui spirit luciferic veşnic iscoditor al misterelor universului, pe tot parcursul creaţiei sale poetice, mărturie stînd, de exemplu, poezia *Glas în paradis* din ciclul postum *Vară de noiembrie:* „Vino să şedem subt pom, / unde ceasul fără vină / cu şarpele se joacă-n doi. / Tu eşti om, eu sînt om. / Ce grea e pentru noi / osînda de a sta-n lumină !" De asemenea, în acelaşi ciclu poetic erotic postum există o altă poezie, *Pëan pentru o tînără* (Întruchipare în lut de Romul Ladea), în care este ocurent simbolul şarpelui ca veghetor şi purtător de noroc, vindecător al omului — precum şi credinţele noastre folclorice arhaice — : „Numai astfel să calci pe muşchiul-covor / înfruntînd primejdia şarpelui / cu gîndul că şarpele este de leac".

În lirica blagiană postbelică apar şi motive populare care par a fi valorificate în sens cult din raţiuni în primul rînd estetice[14], concretizîndu-se mărturisirea poetului în legătură cu apelul la aceste motive, în general, ca la nişte „mijloace de expresie poetică". Aşa este cazul unei poezii precum *Cerbul cu stea în frunte* din ciclul *Mirabila sămînţă*, cerbul făcînd parte — se pare — din rîndul acelor animale simpatizate poetic de Blaga, înălţate la nivelul mitic, „animale sacre ce-şi varsă harul asupra oamenilor, aidoma celor din legendele totemice şi chiar a animalelor recunoscătoare din basmele fantastice"[15]. Astfel, cerbul apare şi în poezia omonimă din ciclul *Vară de noiembrie:* „Prin brume, cerbul, de imbold şi visuri, / c-un răget cearcă să se mîntuie. / Dar ciuta dispărută-l bîntuie. / Sublimul foc îl mînă spre abisuri" *(Cerbul)*. În ultimele terţine ale acestui sonet — într-o imagine similară cu aceea din ultima strofă a poemului *Fîntînile* (ciclul *Stihuitorul)* şi cu aceea din *Epitaf pentru Euridike* — se îmbogăţeşte paleta cromatic-metaliferă, ca şi simbolistica conotativă a universului celest din lirica lui Blaga : „De sete ars, cum tremură în totul / ajuns

---

[12] Conotaţie ocurentă la Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 45—47, *apud* E. Todoran, *op. cit.*, p. 337—338.

[13] Cf. *op. cit.*, p. 338.

[14] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 226.

[15] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 66.

la iezer—cerbul! Dar abia / atinge apa mulcomă cu botul. //Din luciul albăstrui, precum e fierul, / sorbind, cu grije-alege, parcă-ar vrea / să bea ușor, din apă, numai cerul". Cerbul cu stea în frunte, singuratic, pe care „Nu-l mișcă știutele / crînguri cu ciutele./Cărarea cu urmele, / iezerul, umbrele / nu-l cheamă. Copitele / sfarămă ispitele", adulmecă zările „nu apropiatele, / ci depărtatele", posedînd virtuți neobișnuite, de factură cosmică, ținînd atît de temporalitate, cît și de spațialitate : „Și-aude, subt naltele, / unele, altele : / erele, sferele" *(Cerbul cu stea în frunte)*. Imaginea blagiană a acestui „cerb", de esență fabulos-fantastică, ne evocă pe aceea din unele colinde vînătorești, în care neobișnuitul animal apare într-o similară atmosferă de absolută solitudine, păscînd („Iarba unde crește / Fir găitănește / 'N șase se-mpletește"...) și culcîndu-se „Colo sus la munți / Printre brazi mărunți, / Prin molifți uscați, / Prin carpeni vărgați"[16].

Între făpturile favorite pentru poetul pasionat să mitizeze totul, conform unei consecvente gîndiri poetico-mitice, nu lipsesc nici păsările, între care proeminentă ne apare figura ciocîrliei. Precum *Mînzul*, aceasta se pregătește de înălțarea în tării în poezia *Ciocîrlia* din vol. *La curțile dorului* (1938), părînd mai repede a fi un „duh", „Hristosul păsăresc", care în fiecare zi „se-nalță odată, / biruitor fără fier, / din holdă la cer, / și descîntă păcatele / peste toate satele". În lirica postbelică *Ciocîrlia* revine sub forma motivului fetei metamorfozate în ciocîrlie, în poezia *Vara lîngă rîu:* „Uite, cîntă ciorcîrlia! // Pură ca entelehia / din sămînță și din muguri, / te ridică, vino Lia! / Să se vadă sîni ca struguri. /... Te arată și coboară / unde nu-i adîncă matca. / Lîngă coapsa lină, goală, / să întinerească apa. // Că-i bătrînă-n rîu stihia / și visează tinerețe. / Uite, cîntă ciocîrlia, / lia-lia, lia-lia".

Deosebita creativitate a imaginației poetice blagiene — plecînd de la modele, motive, tipare folclorice — se vădește și în plăsmuirea unor întruchipări, ființe fabuloase de domeniul fantasticului, înzestrate cu virtuți neobișnuite, magico-miraculoase. Între toate aceste specimene care populează orizontul liricii întregi a lui Blaga se desprinde, în primul rînd, „inorogul" sau „unicornul", pe care-l putem situa, fără îndoială, în fruntea făpturilor fabuloase, mitice, aparținînd regnului animal, ocurente de-a lungul întregii creații poetice a celui care a fost obsedat de traducerea orfică a ceea *Ce aude unicornul*. Mărturie stau cele nu mai puțin de șapte poeme (dintre care trei antume și patru postume), în care întîlnim „acest mit medieval al purității"[17], poate motivul poetic blagian de sorginte mitico-folclorică cu cea mai mare frecvență și cu cele mai numeroase conotații contextuale, asupra căruia s-a stăruit cel mai mult, pînă chiar spre sfîrșitul demersului său liric. Desigur, ne aflăm în fața celui mai proeminent reprezentant al regnului animal, dotat — în poezia lui Blaga — cu unele hiperbolice însușiri de extracție mitico-totemică, învăluit într-o aureolă nimbatică, de dimensiune sacră.

---

[16] Cf. *ibidem*, p. 65.

[17] Cf. Șerban Cioculescu, *Metafora inorogului în poezia lui Lucian Blaga*, în „România literară", a. V (1972), nr. 36, p. 8, reluat în vol. *Itinerar critic*, București, Ed. Eminescu, 1973.

Figura unicornului apare pentru prima oară în lirica lui Blaga în poemul *Septemvrie*, publicat în revista „Gîndirea" (august—octombrie 1929) și reluat în volumul *La cumpăna apelor* (1933). În ultima strofă se ivește ca un martor ascultător al sonurilor anterioare : „Înalt unicorn fără glas/s-a oprit spre-asfințit să asculte", în timp ce poetul ne apare obsedat de unul dintre instrumentele muzicale populare specifice Transilvaniei : „Subt bolțile-adînci mă omoară/pădurea cu tulnice multe". Apoi fabulosul animal îl întîlnim în poezia — scrisă în distih cvasipopular — *Unicornul și oceanul* (vol. *La curțile dorului*, 1938), unde se confruntă cu stihia stihiilor, oceanul, „dar spre deosebire de om, nu are noțiunea prealabilă a imensității acvatice și e copleșit de spaimă"[18], ca în fața unei taine terifiante : „Sfios unicornul s-abate la mal,/privește în larg, spre cea zare, cel val.//. . ./.Se-nalță de spaimă-n paragini/cînd taina se sfarmă la margini". În cel de-al treilea poem și ultimul din lirica blagiană antumă, în care revine unicornul, acesta ia chipul lexical al „inorogului", mai arhaic, după cum aflăm dintr-o notă a poetului însuși : „În graiul cronicarilor «inorog» înseamnă «unicorn»". În acest poem, *Îndemn de poveste* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), construit după modelul incantației folclorice a descîntecului, inorogul capătă funcția unui mesager erotic pur, sacru, precum însuși sentimentul respectiv : „Din clima fierbinte / a basmului, sfinte / irog inorog / c-un semn te invoc". Astfel, străvechiul motiv „devine o invocare rituală erotică", căci numai acest fantastic animal „poate străbate tărîmurile pînă la absolut, «la curtea Frumoasei»", unde propriile resurse, umane, se dovedesc a fi neputincioase, încît devine necesar apelul la „poveste", la „basm", numai ele putîndu-ne fortifica în tentativa nostalgică — profund umană — „de-a ajunge la poarta eternului : a frumuseții"[19].

A patra piesă lirică și prima din creația poetică postumă blagiană în care întîlnim făptura ciudată, de basm, a inorogului, însă numai prin referință indirectă, este *Drum de toamnă* din ciclul *Mirabila sămînță* (vol. *Poezii*, 1962). Deși epoca legendară a haiduciei nu mai există, sfîrșindu-se „mulcom", poetul o reînvie liric, în ficțiunea sa, („Ca un haiduc eu umblu prin legendă, / prin ciclul vremii mulcom încheiat".), figurînd o cavalcadă („Prin crînguri trec cu calul pintenog") care îi ascute simțurile, în special auzul („Aud muntărițe cîntînd din tulnic"), într-un anotimp favorabil reveriei, căci „tulnicul" este „tăiat, în vis, din corn de inorog". Așadar, confecționarea tulnicului „în vis" accentuează atmosfera legendară, oniric romantică, dar și fabulos mitică — conform cu unicornul arhetipalului cal alb strălucitor —, într-o viziune optimistă, tonică, pe măsura firii poetului-haiduc—din întreaga sa poezie postbelică —, fiindcă acum nu-l mai „. . .omoară / pădurea cu tùlnice multe" *(Septemvrie)*.

A doua poezie postumă în care, de asemenea, este ocurent motivul metaforic al inorogului, abia în ultimul său vers, aluziv, este *Ulciorul*, poem aparent pictural-descriptiv, în genul „natură moartă", figurat

[18] Cf. *ibidem*.

[19] Cf. Marin Bucur, *Autohtonism și modern în poezia lui Lucian Blaga*, în vol. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima, Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, Editura Academiei R.S. România, 1971, cap. *Perspectiva interbelică*, p. 349.

însă pe un fundal mitic, evident gradual ca adîncime și rezonanță conotativă metaforic-revelatorie. Astfel, prima undă mitică ni se dezvăluie în chiar întîia strofă, o dată cu căderea primei petale a esenței floricole preferate de poet, „trandafirul de purpură", care „Tainic, urmînd unui sacru canon, / dimineața, de-o rază cerească / atins, ...își las-o petală pe masă, / dorind în lumină să stea fără mască". În strofa secundă — care performează două noi metafore sugestive ale „soarelui" și „aurului" — se decodează liric un al doilea mit : „Se face că torn, alte dăți, în ulcior / tomnaticul soare prin teascuri trecut, / curgător aur crud, / vin de piatră, soi cald de Aiud". În a treia și ultima strofă asistăm la un grad sporit de adîncire mitică, de mitologizare, grație ocurenței aluzive în versul final a „ultimului alb unicorn", coroborată cu simbolistica lacrimilor într-o miniaturală legendă etiologică a genezei fabuloase, arhetipal mitică, a unor „boabe de chihlimbar" : „Mai apoi cîteodată păstrez în ulcior / și-un lucru mai scump și mai rar : / grămadă de boabe de chihlimbar, / lacrimi pe cari o pădure le-a plîns, / cînd ultimul alb unicorn s-a stîns".

În volumul al II-lea al seriei de *Opere* (Editura Minerva, București, 1974) de L. Blaga apar pentru prima oară ultimele două poezii ce invocă „unicornul" sau „inorogul", poeme nepublicate pînă în 1974 în vreun volum de către autorul însuși sau de diverși editori ai creației sale. Aici se află poemul *Alean arhaic* al unui sentiment bivalent, erotic și tanatic, care plasează cuplul îndrăgostiților „prin țara nimănui", „pe munte ... / la loc de blestem și alean". Simetria începutului și sfîrșitului poemului, oferită de prezența aceluiași motiv — frecvent ocurent și în lirica noastră populară —, al cîntecului privighetorii, este numai de ordin strict formal și nu ideatic; astfel, inițial toposul erotic al cuplului răsună de „privighetori [ce] s-abat prin an / și cîntă fără de temei", iar în final aceleași privighetori nu vor mai cînta „fără de temei", ci vor evoca, omagiind, memoria tovarășului lor terestru, împătimit și consecvent rapsod al erosului, marcînd — așadar — tematica preferată, în ultima parte a vieții sale, de către creatorul metaforei și ciclului poetic *Vară de noiembrie* : «Ș-apoi prin țara nimănui / privighetori de foc în an, / să cînte lung și cu temei / pe munte unde-am stat noi doi / la loc de blestem și alean" (*Alean arhaic*). În textura acestui poem unicornul este reconstituit sub chipul unui „murg" „c-un corn în fruntea lui de basm", invocat cu ardoare de poet „...să vie, cum aș vrea ! / să-mi sape groapa cu copita", precum calul tovarăș devotat, frate cu haiducul Toma Alimoș în cîntecele noastre bătrînești cu acest subiect epic[20]. Așadar, acest „murg" — fără a putea fi echivalat cu Pegasul precum *Mînzul* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943) — rămîne, totuși, o făptură din aceeași familie a întruchipărilor fabuloase („năzdrăvan") care viețuiesc liric în zăristea poeziei blagiene, respectiv „unicornul" sau „inorogul", nenumit însă ca atare în textul poetic („Un murg să fie, nu al meu, / ci năzdrăvan și de pripas"). Dacă în *Îndemn de poveste* același inorog era figurat ca mesager erotic, „la curtea Frumoasei" — unde trebuia să ajungă trecînd prin obstacole, precum în basmul popular fantastic („ia seama / la podul cu vama") —, în *Alean arhaic*

[20] Vezi Al.I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Academiei R.S. România, 1981, cap. *Catalogul subiectelor narative și al variantelor*. II. „Vitejești". 2. „Haiducii", p. 114—116 (*Toma Alimoș* 86 (89)).

acesta este invocat ca actant ritual-ceremonial tanatic în același topos al erosului deja împărtășit, într-un adevărat joc dialectic al celor două concepte fundamentale pentru gîndirea și exprimarea lirică de totdeauna și din tot locul, eros — tanatos : „Pe munte unde-am stat noi doi / și-n freamăt s-a-mplinit ursita, / . . . / acolo-n țara nimănui / să mă îngroape, unde-n gînd / din ceasul cela am rămas".

Ultima piesă (a patra între cele postume și a șaptea a întregului demers liric blagian) în care se trimite la același mitic-legendar „unicorn" este *Ce aude unicornul*, care împrumută titlul său, de fapt, unui întreg ciclu poetic postbelic al lui L. Blaga. Este vorba de unul dintre cele mai concise poeme blagiene — compus din numai cinci distihuri socotite, în general, „cvasipopulare" —, însă și dintre cele mai încărcate ideatic, în care unicornul este imaginat drept un receptacol sonor al tuturor tainelor cosmosului, în centrul căruia se află omul, cu condiția sa tragică, perisabilă, căci răzbate din acest text aproape aforistic, gnomic, „un cutremurător zvon existențial, pendulînd între o ecstazie a sensibilului și o dulce teroare a neantului"[21] : „Prin lumea poveștilor, / zumzetul veștilor. // Prin murmurul mărilor / plînsetul țărilor. // Prin lumea aievelor / Cîntecul Evelor. // Prin vuietul timpului / glasul nimicului. // Prin svonul eonului / bocetul omului". Într-o adevărată caleidoscopie contextual-auditivă este incifrată liric o serie cvintpartită de sintagme poetice ocurente și construite simetric, paralelistic, în fiecare vers secund al distihurilor. Din punct de vedere semantic aceste sintagme ascensionează spre centrul focalizator uman atît al poemului ca text, cît și al cosmosului configurat de acesta : „bocetul omului". În contextul poemului-miniatură, „lumea aievelor" se poate decoda ca universul concret, palpabil, fizic (al obiectelor reale, invenție lexicală prin substantivizarea și articularea hotărît enclitică a adverbului „aievea"), iar „Cîntecul Evelor" subliniază încă o dată metaforic specificul preponderent erotic al liricii blagiene contemporane, dinspre sfîrșitul carierei sale poetice, ca și ponderea axiologică a erosului între toate valorile umane, terestre. „Glasul nimicului", răzbătînd din „vuietul timpului", se poate sinonimiza cu cel al Neantului, așadar trimițînd la ceea ce ființa umană nu poate evita, ca un nou „memento mori", iar ca o consecință apare „bocetul omului", lamentația atît de profund umană — datorată destinului uman finit, insurmontabil —, transmisă prin „svonul eonului", duh divin, în timp ce omul este „privit ca făptură supusă suferinței metafizice a acelui romantic «Weltschmerz», trecut prin sensibilitatea contemporană"[22]. Din punct de vedere prozodic este interesant cum „săltărețele dactile" (Eminescu) reușesc totuși să vehiculeze un mesaj liric profund, marcat de un semantism meditativ grav, rimele fiind toate proparoxitone. Semantismul progresiv performează în însăși structura compozițională poematică : de la „lumea poveștilor", fabuloasă, totdeauna cu „happy-end", tradusă auditiv de unicorn prin „zumzetul" greu perceptibil al „veștilor", de asemenea ficționale, se trece la „murmurul mărilor", puternic, în care se descifrează „plînsetul țărilor", metaforă a popoarelor gemînd în suferințe ;

---

[21] Cf. Ștefan Augustin Doinaș, *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga*, în vol. *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, București, Cartea Românească, 1980, p. 35.

[22] Cf. Șerban Cioculescu, *loc. cit.*, p. 8.

apoi este auzit „Cîntecul Evelor", al erosului care nu poate fi compensatoriu, căci în orice trăire erotică se presupune acel eminescian „farmec dureros"; aşadar, se avansează totuşi spre Neant („nimicul") ca spre un punct culminant, performat şi sonor printr-un maxim al intensităţii („vuietul timpului"), prin urmare al lui Chronos cel veşnic neîndurător; finalul atinge maxima acuitate receptivă, de radar, a unicornului, capabil chiar să identifice în „svonul eonului" — deci al unui spirit —, „bocetul omului", cea mai înaltă suferinţă a celui rămas solitar pe Pămînt. Toată această gamă de sugestii lirice, performate prin metafore revelatorii ducînd spre „thanatos" — cu o largă amplitudine simbolică — nu traduc, totuşi, în ultimă instanţă, o mentalitate pesimistă, descurajatoare, asupra vieţii umane, aflată permanent „în marea trecere", căci poetul — care a cîntat şi a visat o nouă încordare a Erosului într-o *Vară de noiembrie* autumnală — a ştiut să găsească şi să-şi exprime poetic seninătatea în faţa obştească cosmicizări stihiale prin apelul compensatoriu la iubire ca la un principiu vital cosmic, demn de a mişca, precum la Dante, „cerul şi alte stele" în jurul inimilor noastre. Apoi toate intuiţiile arătate nu sînt atribuite vreunui alchimist ezoteric, mag, vraci, astrolog etc., ci tocmai aceluia care fusese deja investit cu funcţia de mesager erotic („la curtea Frumoasei"), aşadar, purtătorului celui mai pur sentiment uman, dătător de încredere în viaţă şi în propriile puteri, „legendarului simbol al purităţii, care este inorogul, făptura sfîntă, aureolată, pe care meşterii ţesători de gobelinuri ne-o înfăţişează alături de o fecioară, de strajă purităţii imaculate"[23].

În rîndul motivelor poetice blagiene de inspiraţie mai mult sau mai puţin folclorică — care se pot atesta în cadrul liricii sale postbelice — trei sînt de origine epică, putîndu-li-se depista izvorul originar, mai mult sau mai puţin latent, în unele subiecte narative tradiţionale româneşti. Cel mai evident dintre ele este acela al îngropării protagonistului liric în sînul naturii de către „murgul" său, aşadar motiv component al subiectului eroic haiducesc *Toma Alimoş*[24]. Motivul este ocurent în poemul *Alean arhaic*, în invocaţia adresată unicornului figurat sub chipul unui „murg": „un murg să vie, cum aş vrea! / să-mi sape groapa cu copita. / Un murg să fie, nu al meu, / ci năzdrăvan şi de pripas, / acolo-n ţara nimănui / să mă îngroape, unde-n gînd / din ceasul cela am rămas". Celelalte două motive sînt mai puţin evidente la nivelul pur formal al textului poetic ca atare, putînd fi reconstituite îndeosebi într-o structură de adîncime ideatică, mitică. Astfel, în poezia *Toamnă de cristal* transpare din ultima strofă seninătatea dinaintea trecerii lumii „dincolo de termen!", cu convingerea că „Încredinţate-s sorţii / puterile în germen": „Cît de frumoasă-i lumea / şi dincolo de termen!", sentimentul mioritic fiind prefigurat încă în catrenul penultim: „Oricît suflarea-nghea ţă / în dăinuiri aparte, / re încălzeşte încă / lumina dintr-o parte". Un alt motiv poetic de derivaţie folclorică profundă credem că este acela al călătoriei fratelui mort (*Lenore*) — cu o largă circulaţie folclorică europeană —, atestabil în poemul *Înviere*: „În azur se simt întoarceri, / Vînăt fum de vreascuri ude / S-a întins în tot oraşul. / Undeva un zbor s-aude. //Sus cocorii desfăşoară / Ieroglife

[23] Cf. *ibidem*.
[24] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 114.

din Egipet. / Dacă tîlcul l-am pricepe / Inima ar da un țipet. // Fiece sămînță-nalță / De pe un mormînt o piatră. / Suferința are-un cîntec / Și nădejdea are-o vatră". De asemenea, considerăm că se poate trece în rîndul motivelor poetice blagiene de circulație populară și unul mitic-legendar, provenind — în cea mai îndepărtată origine — din mitologia greco-latină[25], fiind, de fapt, de sorginte legendar-etiologică dendrologică. Este vorba despre motivul genezei „sălciilor plîngătoare" din „părul lung și verde" al Euridicei, ocurent în poemul *Sălcii plîngătoare* : „Legenda spune că pe-aice / Euridice, fata tracă, / din iaduri și-a mutat în sălcii / a jale — părul lung și verde. // Și prind în palme ce mă pierde, / mătasea grea și jalea verde".

Analiza „rădăcinilor folclorice și mitice" ale creației poetice blagiene contemporane necesită și un comentariu stilistic, prozodic, asupra laturii formale a acestei poezii, căci referințele de această natură au fost numai fortuite în exegezele blagiene, iar noi le-am abordat numai tangențial în cadrul primei părți a studiului de față, consacrată — în primul rînd — motivicii de inspirație folclorică a autorului *Mirabilei semințe*. Dialectica aplicării celor două stilistici (lingvistică și estetico-artistică) este cerută de însăși importanța și profunzimea acordată conceptului de „stil", în general, de Blaga autorul *Trilogiei culturii* și îndeosebi al primei sale părți, *Orizont și stil* (1935), încît se poate parafraza accepția blagiană acordată „stilului", referindu-ne la propria sa poezie : „stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei"[26]. Și aceasta cu atît mai mult cu cît în ultimele cicluri poetice blagiene devine tot mai evidentă cadența versului popular ca semnul poate cel mai pregnant al unei adeziuni, „năzuințe formative" și asimilări programatice a „matricei stilistice" folclorice. De asemenea, după cum lui Blaga conceptul „personanței" i-a fost de mare utilitate teoretică în explicarea atît de importantului fenomen al „stilului"[27], și nouă ne servește în clarificarea relației modelatoare și catalitice dintre lirica blagiană postbelică și folclorul autohton[28]. Astfel vom înțelege cum Blaga — precum marele său predecesor Eminescu — a reușit să pătrundă lăuntric străvechile modele ale poeziei populare, încît în structuri verbale poetice populare apropriate va turna ca într-un autentic tipar „filosofia" personală, concepțiile intime despre om și lume, propria gîndire performată imagistic. Recunoscîndu-se „personanța folclorică" în poezia lui Blaga, deci existența unei profunde „matrici stilistice", tiparului folcloric i se atribuie virtuți multiple, esențiale, nefiind numai o formă, „ci și o modalitate de structurare poetică a sensului filosofiei lui, pe care poezia o conține ca gîndire în imagini. Poetul *creează mituri* în spiritul folcloric, cu convingerea că prin *matricea* folclorică se modelează o *gîndire poetică*, în structurile proprii creațiilor folclorice, a căror formă arhaică de maximă poeticitate este *mitul*, și care pentru el devine astfel *mit modern al poe-*

---

[25] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 224.

[26] Cf. L. Blaga, *Orizont și stil* (1935,), cap. *Fenomenul stilului și metodologia*, în vol. *Trilogia culturii*. Cuvînt înainte de Dumitru Ghișe, București, E.L.U., 1969, p. 3.

[27] Vezi L. Blaga, *Despre personanță*, în *Orizont și stil*, în *vol. cit.*, p. 29—32.

[28] Vezi, pentru aceasta, îndeosebi revelatorul studiu al poetului și eseistului Șt. Aug. Doinaș, *Personanța folclorică* (la L. Blaga), în vol. *Lectura poeziei...*, București, Cartea Românească, 1980, p. 33—37.

ziei. [...] Imaginaţia mitică prelungeşte faptele realităţii pentru a le da, prin *cuvînt*, semnificaţia unor transcenderi în orizontul „misterului", care se revelează, pe de o parte, în actul de creaţie, care este poezia, şi în actul de cunoaştere, care este filosofia"[29]. Aşadar, prin „personanţa" folclorului în propria-i lirică Blaga atinge o modalitate esenţială, estetic-axiologică, de transsubstanţiere cultă a fondului culturii noastre populare, în relaţie directă simbiotică cu specificul său creativ, cu aşa-numitul „vector" al artei sale poetice : plăsmuirea de *simili folclorici* (Ov. Papadima), „răspunzînd cerinţei aproape organice a autorului de a fabula" şi creînd astfel aşa-numitele „pseudomituri" — care ar materializa „de cele mai multe ori, ideile expuse în eseistică şi filosofie"[30] — sau „contramituri"[31]. Aceşti „simili folclorici" au fost apreciaţi ca reprezentînd „punctul cel mai de sus atins de scriitor în valorificarea artistică a tezaurului nostru tradiţional şi, desigur, unul din piscurile la care este înălţat folclorul românesc în literatura scrisă", ca şi un criteriu operaţional de tipologizare a nu prea numeroşilor creatori culţi (Eminescu, Sadoveanu, Voiculescu) capabili să izvodească asemenea piese „care să treacă măcar virtual drept populare"[32] sau să-şi permită „corectarea etnicului"[33]. Mai ales în creaţia lirică din ultima perioadă a vieţii lui Blaga se transmite un mesaj poetic de o mare elevaţie şi vibraţie ideatică, intelectuală, prin intermediul tocmai al acestor „simili" sau „simuli" folclorici, încît experienţa blagiană din amurgul vieţii, a preluării şi valorificării folclorice culte — în „glas de seară" şi „cîntec al călătorului în toamnă" — se materializează „într-una din cele mai originale şi mai mature opere poetice ale secolului nostru" [34].

Consideraţiile de stilistică literară se vor axa îndeosebi pe evidenţierea conotaţiilor numeroase ale „dorului" liricii postume a lui Blaga, a „rădăcinilor" sale atît originar folclorice româneşti, cît şi filozofico-culturale pur blagiene, culte. Prezenţa „dorului" este atît de multiformă şi multivalent semantică în lirica blagiană, fie şi numai postbelică, încît putem vorbi — la nivel stilistic — de o adevărată motivică a „dorului", acel „sentiment atît de caracteristic literaturii noastre populare" [35]. Gînditorul Blaga a meditat îndelung asupra dorului, îndeosebi în capitolul *Despre dor* din lucrarea sa *Spaţiul mioritic*[36], unde — trecînd peste îndo-

---

[29] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 184.

[30] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 235.

[31] Cf. Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, E.P.L., 1967.

[32] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 235.

[33] Cf. Vasile Băncilă, *Lucian Blaga — energie românească*, Cluj, 1938, cap. VI, referindu-se şi la gîndirea filozofică blagiană.

[34] Cf. Marin Bucur, *Lucian Blaga*, în vol. *Literatură română contemporană*, I, *Poezia*. Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1980, p. 54.

[35] Cf. Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga şi alte studii literare şi estetice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981, p. 307.

[36] Cf. L. Blaga, *Despre dor*, în *Spaţiul mioritic*, în vol. *Trilogia culturii*, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 218—222.

iala din filozofie în legătură cu posibilitatea reducerii existenței umane la o formulă absolută — pune în relație filozofia existențială cu „dorul", ca ipostază specific românească a „existenței" umane, la nivelul însă al poeziei noastre populare, ca expresie a unui „fior metafizic" : „Dacă se ține seama de omniprezența dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existența e pentru român «dor», aspirație transorizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»"[37]. Acest „ceva", spre care existența se scurge, este — într-un mit poetic al transcendenței — lumea în imaginea „începuturilor", a „izvoarelor", „ale căror sensuri existențiale le putem apropia, la Blaga însuși, de «dorul» lăuntric al omului, într-o lume înțeleasă de el ca «totalitate», ca «întreg»"[38]. Autorul *Spațiului mioritic* acordă „dorului" o funcție cognitivă asupra însuși infinitului : „Dorul este un organ de cunoaștere a infinitului"[39], iar în mitul său poetic — mit modern, dar cu adînci rădăcini folclorice, în toposul rural autohton — „dorul" devine „una din modalitățile fundamentale, «totalizatoare» în alcătuirea lumii, în structura mai generală a mitului antropogonic"[40].

„Dorul" stăruie într-o mare varietate de contexte și simboluri și în universul liric al celui care a creat *La curțile dorului* (1938), iar în poezia sa postumă întîlnim chiar două piese (*Dorul-dor* și *Cîntecul obîrșiei*) edificate integral pe acest „motiv" liric folcloric, purtător al unui profund fior poetic românesc. În această preluare poetică cultă a „dorului" se menține semantica sa originară, din poeziile noastre populare, unde „adesea dorul nu e cîntat prin intermediul obiectului spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul) ; dorul e cîntat pentru el însuși, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum refăcut sau numai discret atins. Cu alte cuvinte dorul se transformă adesea dintr-o stare subiectivă în obiect liric. [...] În realitate nu e vorba atît de o personificare, cît de o «ipostazare» a dorului"[41]. Așadar, pentru poetul *Spațiului mioritic*, „Tîlcul florilor nu-i rodul, / tîlcul morții nu e glodul. / Tîlcul flăcării nu-i fumul, / Tîlcul vetrei nu e scrumul. / Tîlcul frunzei nu e umbra, / tîlcul toamnelor nu-i bruma, / *dar al drumului e dorul* (sublinierea noastră, I.A.), / tîlcul zorilor e norul, / ducăușul, călătorul" (*Tîlcuri*), „dorul" fiind metamorfozat „dintr-o *atitudine* față de lume într-o *imagine* despre lume"[42], precum în lirica populară. Ca tîlc al „drumului", „dorul" are, deci, o conotație atitudinală în fața existenței, devine acea „aspirație transorizontică" a existenței umane scurgîndu-se integral spre „ceva". Imaginii cosmice a lumii văzută ca infinitate — performată în *La curțile dorului* („Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini".) — îi corespunde, ca atitudine față de lume exprimată

---

[37] Cf. L. Blaga, *op.cit.*, p. 222.

[38] Cf. E. Todoran. *op. cit.*, p. 315.

[39] Cf. L. Blaga, *Elanul insulei* — aforisme și însemnări —, ediție îngrijită de Dorli Blaga și G. Gană, Cluj-Napoca, Dacia, 1977, p. 206.

[40] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 315.

[41] Cf. L. Blaga, *Despre dor*, în *Spațiul mioritic*, în *vol. cit.*, p. 219.

[42] Cf. și E. Todoran, *op. cit.*, p. 315.

de „dor", „Cel mai adînc din doruri", „starea pură a sentimentului transcendenței"[43], „Acela care n-are amintire/și nici speranță, dorul-dor" *(Dorul-dor)*, ce nu se poate defini — deci — decît prin comparare cu sine însuși, cu nimic altceva. Privit tot ca „tîlc" al „drumului", „dorul-dor" ne poartă „pe-un drum / ce dincolo de orice călător / mai are-o prelungire", încît sentimentul acesta — general și etern uman — dobîndește trăsătura distinctivă a infinitului: „Nesfîrșit e dorul-dor, / Bate-n valea tuturor". Așadar, „dorul-dor" „ar fi cea mai profundă dintre suferințele plăcute [...] o suferință la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceața veninului", poetul trecînd aici „dincolo de granița poeziei de sentiment", căci „meditația stă încă în preajma emoției"[44]. Nu întîmplător poezia *Dorul-dor* figurează în ciclul poetic blagian erotic *Vară de noiembrie*, căci erosul lui Blaga este bipolar, e „un frenetic vitalist și un extatic metafizic", reducîndu-se, în ultimă instanță, „la esență, stare de dor și de alean, aspirație mereu neîmplinită", iar în această profundă dialectică — lirică a „erosului" și a „dorului" — „Eros se transsubstanțializează, ideea erotică rămînînd în cosmos precum rămîne și «dorul-dor»"[45].

Prin acest „dor" „...care n-are amintire / și nici speranță...", „în structura mitului antropogonic, ca mit poetic creat în structura mai generală a mitului folcloric"[46], ne putem situa — într-o viziune mitologică mai largă — în „mitologia memoriei și a uitării"[47], precum mitul lui Orfeu și al Euridicei, revitalizat poetic de Blaga în piesa *Epitaf pentru Euridike* din același ciclu postum erotic *Vară de noiembrie*: „În întunericul meu locuiești / de-atunci ca o stea în fîntînă. / Cînd nicăieri nu mai ești, / ești în mine. Ești, iată, Aducere-aminte, / singur triumf al vieții / asupra morții și cetii". În aceeași viziune mito-poetică „deschisă", sensul „aspirației transorizontice" a „dorului" — ca veșnic „tîlc" al „drumului" — este „La obîrșie, la izvor", deci, — într-o schemă mitico-poetică modernă mai amplă — într-o „nostalgie a originilor", a „prestigiului începuturilor"[48], „pentru *a fi*, în opoziție cu timpul istoric ce *trece*, într-o constelație de simboluri în care lumea se alcătuiește, ca structură topologică, în structura mai generală a mitului antropogonic"[49]: „La obîrșie, la izvor / nici o apă nu se-ntoarce, / decît sub chip de nor. / La obîrșie, la izvor / nici un drum nu se întoarce / decît în chip de dor. / O, drum și ape, nor și dor, / ce voi fi, cînd m-oi întoarce / la obîrșie, la izvor? /Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor?" *(Cîntecul obîrșiei)* În principalele ocurențe lirice blagiene postbelice ale „dorului" *(Dorul-dor, Cîntecul obîrșiei, Tîlcuri)*, din punct de vedere conotativ apare metafora „drumului", iar în *Cîntecul călătorului în toamnă* întîlnim — precum în *Tîlcuri* și *Cîntecul obîrșiei* — sintagma poetică construită pe aceeași dialectică a „dorului" și a „norului", „dorul" fiind figurat ca un tărîm fierbinte rîvnit, în distihuri cvasipopulare, străbătute de „fiorul metafizic al trecerii și al

---

[43] Cf. *ibidem*, p. 316.

[44] Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, București, Cartea Românească, 1976, p. 133.

[45] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 52.

[46] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 317.

[47] Cf. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, București, Univers, „Eseuri", 1978, cap. VII, p. 108—130.

[48] Cf. Mircea Eliade, *Prestigiul magic al „originilor"*, în *vol. cit.*, cap.. II, p. 21—37.

[49] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 316.

călătoriei, al nostalgiei cosmice ca în *La curțile dorului*, acest murmur de lacrimi și de izvoare, neliniștea ca o boală de zări nouă", „în cadența și în spiritul liricii populare"[50]; „Mi-au secat pleoapele / și-n inimă apele.// Doar cînd urc poenele / mi se-ncarcă genele // subt amiaza fierului / de picurii cerului. // Plîng spre zarea dorului / cu lacrima norului".

„Dorul" capătă o conotație adesea erotică, chiar fără a fi numit ca atare în textul poetic blagian — precum în contextul liricii noastre populare —, apelîndu-se, în schimb, la metafora „drumului", revelatoare, și a „focului", respectiv a arderii: „Ziuă verde. Duh de nuc. / Toate drumurile duc / unde-i raiul vîntului, / dragostei, cuvîntului. / Toate drumurile duc / către Joia focului / spre amiaza locului, / unde arde patima, / unde cîntă lacrima" *(Toate drumurile duc)*. Prin urmare, „Eros are o funcție totalizatoare a universului, ca «foc» în «inima» universului, prin care toate «ard», în imaginea folclorică a «elementelor», reprezentate după gîndirea mitică arhaică într-o unitate cosmică"[51]. „Dorul" erotic devine o „supremă ardere", determinată de acea stihie intitulată sugestiv „Joia focului", în acordurile orfice ale întregului cosmos: „Dacă lumina ar cînta / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul / consumă materia" *(Suprema ardere)*. „Dorul" — în varianta sa cea mai arzătoare, erotică — este mai ales „dor de pereche", care reușește să animizeze „mineralul" uman, „magmă terestră", „metalul în febră", fiind, în ultimă instanță, dorul cosmic de unitate, „ca structură a mitului antropogonic", „într-o viziune ale cărei sensuri primitive erau incifrate în miturile naturii, transmise în imaginea poetică în forma mitului erotic"[52]: „Murmură dor de pereche. / Patima cere răspuns. / Ah, mineralul în toate / geme adînc și ascuns // ... Margine-mi este argila, / lege de-asemenea ea. / Sînt doar metalul în febră, / magmă terestră, nu stea" *(Noapte la mare)*. Așadar, „dorul de pereche", erotic prin excelență, este unul „solar", învăpăiat, anotimpul său preferat fiind cel estival, senin, senzual, pe care poetul *Verii de noiembrie* dorește să-l prelungească în chiar „toamna" vieții: „Solar e tîlcul ce tu știi oricînd / atîtor lucruri să-mprumuți. / .../ O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem, strînși în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, / ca vraja basmului mereu să ardă" *(Vară de noiembrie)*.

Pentru a exprima ideea lirică a funcției cosmice a erosului, Blaga apelează — în mitul său poetic — la simbolul germinativ al „semințeî" mirabile, prin care se actualizează liric virtuțile feminine (fertilitate, naștere), devenite principii cosmico-erotice, căci în arhaicele mituri ale popoarelor însuși Pămîntul era privit ca o femeie (*Geea*, *Terra* etc.): „Diafane semințe înaripate / pe invizibile fire, / zburau peste noi — din veac în altul / purtate. / Așa ne încearcă îndemn cîteodată / spre crudă, spre sacră uimire. / ...// Văzduhul semințe mișca / spre ținte doar undeva-n mituri / întrezărite" *(Văzduhul semințe mișca)*.

„Iubirea", „dragostea", sentimentele cele mai intens trăite de poetul creator al revelatoarei metafore, profund erotice, *Vară de noiembrie* (care prelimină un întreg ciclu poetic postbelic blagian), sînt cîntate în amurgul vieții — precum dragostea în folclorul nostru — ca însăși viața umană,

---

[50] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.
[51] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 325.
[52] Cf. *ibidem*, p. 346—347.

într-o autentică dialectică a „erosului" și a „tanatosului", revelîndu-și și latura terestră, perisabilă, cînd totul devine, așadar, numai „aducere-aminte", într-o viziune mitică mai complexă a „mitologiei memoriei și a uitării" (M. Eliade) : „Dragostele mele bune / cum le-a măcinat pămîntul ! / Cum pieriră pe subt iarbă / frumusețea și cuvîntul. / Dragostele mele rele, / cîte au căzut din ele ! / Dragostele bune, rele, / ce-a rămas sub glii din ele ? / Țărnă numai și inele" *(Cîntecul vîrstelor)* ; „În iubire nimeni, nimeni / nu-și ține cuvîntul. / Veșnic strîns îmbrățișat / te-a ținea numai pămîntul" *(Cîntare vîntului)*. Totuși, în universul poetic blagian erosul tînjește, la vîrsta senectuții, la o „primăvară" perpetuă a sufletului său, nostalgia dominantă exprimată în lirica acestei etape, încît în mod semnificativ ni se pare că ciclul său erotic postum *Vară de noiembrie* se sfîrșește cu poezia *Primăvară* : „A cunoaște. A iubi. / Înc-o dată, iar și iară, / a cunoaște-nseamnă iarnă, / a iubi e primărară. // . . .// Înc-o dată, iar și iară, / a iubi e primăvară". „Prin doruri" sînt întrezărite în vis „pădurile" latente încă în „pulberi aurii", ca o speranță a perpetuării existenței naturale și umane *(Risipei se dedă florarul)*. Prin modul concepției și exprimării imagistice a „dorului" erotic în pragul amurgului, lirica postumă a lui Blaga se aseamănă cu cea a lui Arghezi în privința naturismului panteistic senzual : „Numai astfel vădindu-te / cu gleznele tu să desmierzi, /alte dăți, buruieni și pietre și ierburi. / Poartă-ți, tînără, adevărul / pe unde se-nalță aracii, / prin vie, căci numai așa / te pot vedea și copacii / clipind din pleoapele verzi" *(Pëan pentru o tînără* — Întruchipare în lut de Romul Ladea —). Prin aceasta se vădește încă o dată natura etern și specific umană a „dorului", pe care nu-l încearcă alte făpturi decît cele care reușesc să-l ipostazieze — ca în poezia noastră populară — în obiect liric ca atare, în imagine a lumii : „Toate stau la locul lor, / stă păianjenul în plasă / ca-ntr-o lume de mătasă. / Nu-l încearcă nici un dor / din ocolul lui să iasă" *(Inscripție pe-o casă nouă)*.

Conceptul de „dor" dobîndește și o interesantă, inedită conotație creativă în contextul unei poezii ce se dorește a fi o concisă „artă poetică", „dorul" fiind echivalat aici cu o „tăcere" profund semnificativă, specific metaforico-poetică : „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor. / Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor, / și-apoi sub cîntecul privighetorilor / izvor se fac în rarișteizvor sonor" *(Poeții)*.

În abordarea liricii blagiene postume din perspectiva stilisticii propriu-zise, lingvistice, a limbajului poetic ca atare, vom ține seama de faptul că autorul *Mirabilei semințe* „n-a avut niciodată sentimentul performanței prozodice", pentru poezia sa căpătînd valoare numai „modelul prozodic popular", „singurul model formal asumat vreodată de poet", „singurul model metric la care a recurs mereu"[53]. De asemenea, admițînd constatarea că „în genere folclorul îndeplinește în cadrul operei lui Blaga, sub latură formală, trei funcții : element disparat de construcție ; procedeu de realizare artistică ; structură prozodică", nu vom împărtăși ideea concluzivă a aceluiași exeget al operei blagiene, conform căreia „ajuns la vîrsta armonioasei împliniri . . .", „După atîtea încercări, se pare că Blaga își întărește definitiv convingerea că rodnice pentru poezie sînt

[53] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 33.

doar miturile și metaforele populare", fiind „poate singura latură prin care prezența folclorului cunoaște o continuă ascendență în opera sa"[54]. Aceasta deoarece cel puțin în creația poetică din ultima parte a vieții sale — care face obiectul studiului nostru — întîlnim numeroase „procedee folclorice de realizare artistică", adică exact „dovada cea mai grăitoare a adîncimii penetrației filonului popular în țesătura poeziei blagiene", „poate mai mult decît mimarea diverselor forme prozodice populare" — după opinia aceluiași cercetător —, care ilustrează „procedeele" respective și prin piese lirice din ultima perioadă de creație poetică a lui Blaga.

Evidențierea numeroaselor trăsături stilistice de sorginte folclorică, recurente în lirica blagiană postbelică, și îndeosebi a celor de sintaxă poetică populară — între care „În ultimele cicluri este mai evidentă cadența versului popular, ca semn al unei integrări stilistice programate în matricea stilistică folclorică, după regula «anonimatului clasic»[55]", „mișcarea ritmică populară" fiind „poate semnul cel mai izbitor al izvorului folcloric . . ., o dovadă a cunoașterii rafinate a poeziei populare"[56], iar „fiorul metafizic al trecerii și al călătoriei, al nostalgiei cosmice . . ., acest murmur de lacrimi și de izvoare, neliniștea ca o boală de zări nouă" fiind transpuse tot „în cadența și în spiritul liricii populare"[57] — confirmă concluzia justă a poetului eseist Ștefan Aug. Doinaș că „De la «În marea trecere» pînă la ultimul ciclu de versuri Blaga utilizează folclorul cu o consecvență desăvîrșită și cu variații minime, toate procedeele obișnuite ale folclorului fiind folosite rînd pe rînd"[58], multe dintre aceste „procedee" putînd fi ilustrate și cu exemple din ultimele cicluri poetice blagiene. De asemenea, și la nivelul stilistic propriu-zis, al textului poetic ca atare, sînt evidente mutațiile petrecute în universul ideatic și imagistic al liricii blagiene de după Eliberare, în care, „. . . inundat acum de rezultatele observației directe asupra realității înconjurătoare, metaforele sale transfigurează realul și concretul cu o modalitate prozodică simplă, adeseori împrumutată folclorului", ineditul volumului de *Poezii* (1962) constînd nu doar în „prozodia folclorică șlefuită cu grijă" sau în „simplele elemente care circulă în creația populară în mod curent" : „E vorba de o schimbare de atitudine și de viziune filozofică. Dacă altădată Blaga căuta în folclor mai cu seamă speciile și miturile pretabile la interpretări agnostice, . . ., și la sporirea «misterului» din lucruri și ființe, de data aceasta el se orientează spre substanța realistă a producțiilor anonime, spre sensurile lor luminoase, țîșnite din viața autentică"[59]. Așadar, structura poetică de suprafață presupune — și în cazul poeziei blagiene contemporane — o structură lirică profundă, ideatică, atitudinal-filozofică, iar unele tălmăciri blagiene „din lirica universală" — efectuate în aceeași ultimă parte a vieții sale, cînd compune și versurile volumului de *Poezii* (1962) — nu fortuit, ci foarte semnificativ par „nu numai un exercițiu de virtuo-

---

[54] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 211 ; 222.

[55] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 182—183.

[56] Cf. N. Nicolescu, *Elemente folclorice în poezia lui Blaga*, în „Ateneu", V (1968), nr. 7(48), p. 13.

[57] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[58] Cf. *op. cit.*, p. 34.

[59] Cf. Ion Dodu Bălan, *Introducere* la Lucian Blaga, *În marea trecere. The Great Transition*, București, Ed. Eminescu, 1975, p. 6—16.

zitate, dar și un exemplu de magistrală folosire a metricii populare în exprimarea unei idei poetice de care numai Eminescu (în *Ce te legeni..* și *Revedere)* mai era capabil"[60].

Prima „funcție" a folclorului în cadrul operei poetice — în speță postbelice — a lui Blaga, la nivel formal, aceea de „element disparat de construcție", nu reprezintă încă decît un loc comun în creația literară, respectiv poetică, în textura limbajului poetic al unor numeroși autori ai literaturii naționale — chiar fără să se fi hrănit profund sau măcar să aibă tangențe cu creația și arta noastră populară —. Așadar, recurența unor simpli termeni taxinomici folclorici și folcloristici, nume de diverse genuri, specii, personaje, recuzită etc. folclorice, formule mai mult sau mai puțin ajustate în raport cu originarul folcloric etc. nu poate decît — cel mult — să evoce palid sau să accentueze, fără a reuși însă să recreeze atmosfera sau spiritul, modelul folcloric la nivelul creației, respectiv al poeziei culte. Asemenea elemente de construcție iau, în general, forma „aluziei" folclorice[61] — frecventă îndeosebi în dramaturgia lui Blaga — și nu constituie încă un argument al „transsubstanțierii estetice" a culturii populare, dovedind cel mult un anume grad de familiaritate a autorului cu universul acestei culturi. Astfel, putem identifica în lirica blagiană postbelică titluri sau versuri pomenind numele unor genuri sau specii folclorice, în cea mai generală sau figurată accepție, fără a ne fi introdus — de fapt — în substratul autentic folcloric al acestei lirici de amurg a poetului *Mirabilei semințe* și al *Verii de noiembrie* : „Iunie este / Verde poveste" *(Iarbă)* ; „Ca un haiduc eu umblu prin legendă" *(Drum de toamnă)* ; „ca vraja basmului mereu să ardă" *(Vară de noiembrie)* ; „Balada fiului pierdut" ; „scriu în rune o poveste" *(Descîntec)* etc.

Între „elementele" de construcție poetică blagiană — de natură folclorică — mai relevant pentru contactul tot mai intim al poetului cu limba și poezia populară devine lexicul său poetic ca atare, care conține adesea termeni populari, de limbă orală, uneori chiar locali, regionali : (a) „adăsta" *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* ; „zodie" *(Fîntînile)* ; „bălaur", „coclaur" *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* ; „s-a stîns *(Ulciorul)* ; „jivine" *(Suflete, prund de păcate)* ; „alean" *(Alean și amintiri ce torc)* ; „țărnă" *(Catrenele fetei frumoase)* ; „rariște" *(Poeții)* ; „zariște" *(Cîntecul călătorului în toamnă)* ; „mulcom" *(Suprema ardere)* ; „obîrșie" *(Cîntecul obîrșiei)* ; „ornicul" *(Calendar)* ; „colnic" *(Ceas de vară)* ; „iezerul" *(Cerbul cu stea în frunte)* ; „țundra" *(Cărăbușul de aramă)* ; „Prier", „suratelor" *(Caut nume)* ; „izvòrniță", „țărmure" *(Mirabila sămînță)* ; „muntărițe", „tulnic" *(Drum de toamnă)* etc. Lexicul poetic blagian cuprinde însă și numeroși termeni culți, neologistici, uneori chiar în același context al termenilor populari orali, ceea ce — și la acest nivel — creează impresia că în lirica lui Blaga, în speță postbelică, „apropierea și depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conștiinței noastre"[62] : „Ard mulcom luminările / de ceară în sfești. / Un tîlc s-alege sibilin / prin umbrele veșnice" *(Suprema ardere)*. Tot din stratul popular oral, rural, al limbii, sînt transferate în limba poeziei lui Blaga și unele sintagme

[60] Cf. Al. Piru, *Varia. Preciziuni și controverse*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 338.
[61] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 212.
[62] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.

precum acestea : „te ia cu iureș", „e mai lesne" *(Cărăbușul de aramă)* ; „(pierdut adăstînd) într-o rînă" *(Pëan pentru o tînără)* ; „mă ține locului" *(Sălcii plîngătoare)* ; „cum le-a măcinat pămîntul !" *(Cîntecul vîrstelor)* ; „Ciulindu-și urechile" *(Cerbul cu stea în frunte)* ; „Vremea prieste", „Mintea să-mbete" *(Iarbă)* etc.

De la nivelul preluării lexicale și sintagmatice din materialul limbii și al poeziei populare se trece — în opera lui Blaga — și la preluarea unor versuri folclorice ca atare, la ceea ce s-a numit „citarea", „citatul folcloric" sau „colaje" de versuri populare[63], pe care o putem socoti ca prim, elementar mod de „valorificare" a tezaurului creației populare în aceea cultă, folosit îndeosebi în proză și teatru. La Blaga acest procedeu este utilizat în primul rînd în teatrul său (în creația postbelică *Anton Pann* : „Noaptea vine pînă-n Schei / Dă mîndruțelor cercei. / Și la una-i spune-n șoaptă, / La căldură, noaptea toată : / Cine ți-a mai da cercei, / Să se spînzure ca ei !"), însă în poezie apare mult mai rar și aproximativ. În lirica blagiană postumă „citatul folcloric" propriu-zis, nud, a fost atestat o singură dată și nu spre a crea sau a intensifica o atmosferă folclorică, ci tocmai spre a concentra imagistic „o complexă împletire, exprimată însă cu simplitate folclorică, a sentimentului iubirii cu cel al naturii, simțite prin imaginea poetului popular"[64], devenind — prin urmare — „însuși pretextul și suportul poeziei"[65] : „Într-un lan pe un colnic / cîntă singur un voinic. / «Stă mîndra la sărutat / ca spicul la secerat». // Cîntă singur un voinic / într-un lan pe un colnic, / și nu știe cît de-adînc / taie-n inimă pe cîmp / un cuvînt de unul spus — / altora pe vînt adus" *(Ceas de vară)*. Deci, nu este vorba de atît de multul utilizat pînă la vulgarizare „citat folcloric" în epoca imediat postbelică în poezia cultă română, cînd se practica programatic inspirația populară și cînd acest mod facil a compromis chiar uneori „valorificarea" filonului folcloric în poezia noastră de atunci. Demn de remarcat este faptul că în perioada respectivă poeți ca Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, E. Botta etc. — care se nutriseră deja din sevele poeziei populare — își menținu mai vechea lor atitudine creativă în raport cu folclorul, neîncadrîndu-se în curentul general al vremii, baladesc în special (teoretizat și promovat îndeosebi de M. Beniuc).

Între procedeele propriu-zis folclorice de realizare artistică poetică în lirica blagiană — acelea care dau adevărata măsură a „transsubstanțierii estetice" culte a poeziei populare, mai mult decît simplele „elemente" folclorice izolate de construcție sau decît adoptarea și adaptarea, „prelucrarea" unor structuri verbale prozodice populare — amintim, mai întîi, acele formule, turnuri specifice poeziei și cîntecului popular, în rîndul cărora se detașează clasicul și arhicunoscutul „frunză (frunzuliță, foaie) verde . . ."[66], constituit mai ales ca vers de evocare, sugerare a unei

---

[63] Cf. *ibidem*, p. 34.

[64] Cf. George Ivașcu, *Un cuvînt înainte* la Lucian Blaga, *Poezii*, București, E.P.L., 1962, p. 13.

[65] Cf. I. Oprișan. *op. cit.*, p. 213.

[66] Vezi B. P. Hasdeu, *Frunză verde. O pagină pentru istoria literaturei române*, în „Columna lui Traian", a. IV (1873), p. 240—243, republicat în vol. B.P. Hasdeu, *Studii de folclor*. Ed. îngrijită și note de N. Bot. Prefață de Ov. Bîrlea, Cluj—Napoca, Dacia, 1979, p. 37—54.

anumite atmosfere sau — ca și în folclorul versificat — utilizat din necesități pur formale, prozodice. Dacă în poezia interbelică blagiană această formulă poetică, prin excelență folclorică, apărea tocmai în versurile unor poezii vădit „folclorice" prin ritm, atmosferă etc. : „Frunză verde, dragele" *(Coasta soarelui)* ; Frunzuliță ram de laur" *(Fetița mea își vede țara)* ; „Frunza verde-Fiul Omului?" *(Alesul)* etc., în lirica postbelică ea se rafinează prin noi asociații imagistice și ideatice, prin parafrazare, încît abia mai este recognoscibilă: „Ziuă verde. Duh de nuc. / Toate drumurile duc / unde-i raiul vîntului /, dragostei, cuvîntului" *(Toate drumurile duc)*.

Ritmul — cadența versului popular adoptată în poezia cultă blagiană — a fost deja recunoscut drept cel mai elocvent semn al prezenței rădăcinilor folclorice în structura poetică verbală, propriu-zisă, a liricii blagiene, al unei conștiente integrări în „matricea stilistică" folclorică, sugerînd acea curgere legănată pe care poetul cult o vedea în poezia populară și la Eminescu performînd aceeași profundă „matrice stilistică" etnic românească („simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior ca o alternanță de suișuri și coborîșuri"[67]) :

„Dragă-mi este dragostea,
bîntuită de sprîncene,
de sprîncene pămîntene,
lungi, pieziș-răsăritene.
. . . . . .

Dragostea ne-o ține zeii,
să ne-nc înte funigeii
ca urzeala inului,
firele destinului".
(Catrenele dragostei)

De asemenea, tot cu ajutorul ritmului liricii populare este transpus — la nivel stilistic-prozodic — „fiorul metafizic al trecerii și al călătoriei", în acea „poezie a aleanului, a cîntecului de plecare" [68] :

„Mi-au secat pleoapele
și-n inimă apele.
subt amiaza fierului
de picurii cerului.

Doar cînd urc poenele
mi se-ncarcă genele
Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului".
(Cîntecul călătorului în toamnă)

Ca procedeu stilistic inedit folcloric putem să aducem în discuție acel tip rar de rimă, constatat pentru prima oară la Blaga în legătură cu folclorul de către Al. Dima, constînd în „împerecherea sau alternarea a două substantive, adjective sau adverbe substantivizate la persoana a III-a plural, feminin, forma articulată"[69]. Această rimă, identificată și la Eminescu, își vădește profunda consonanță cu spiritul creației anonime numai la nivelul unei structuri de adîncime — fiind întîmplător atestată în colecțiile noastre de poezie populară —, generînd „senzația de vechime, de hieratic și solemnitate" : „. . . / opaițul cu *toartele*, / pentru vieți ce vor veni, / dar și pentru *moartele*" *(Suprema ardere)*. Acest tip de rimă își revelează efectul său estetic deosebit și în poezia blagiană postbelică, îndeosebi în piesa *Cerbul cu stea în frunte* din ciclul *Mirabila*

[67] Cf. L. Blaga, *Trilogia culturii*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 321.

[68] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[69] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 215.

sămînță, construită aproape exclusiv pe o astfel de rimă inedită, care în acest context prezintă și conotații ondulatorii, sugestii ce țin de însuși ritmul specific „spațiului mioritic" :

„Nu-l mișcă știutele
crînguri cu ciutele.
Cărarea cu urmele,
iezerul, umbrele,
nu-l cheamă. Copitele
sfarmă ispitele.
Prin ceață cînd lunecă
zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele.

Ciulindu-și urechile
prinde străvechile
rotiri, sus, de tulbure
foc și de murmure.

Și-aude, subt naltele,
unele, altele :
erele, sferele".

La nivelul prozodiei de sorginte populară a fost identificat și „finalul de vers dactilic cu rezonanță aparte"[70], atestabil și în versificația liricii contemporane a lui Blaga, demonstrînd faptul că în „săltărețele dactile" *(Eminescu)* se poate transpune și o ideatică poetică gravă, adîncă, meditativă :

„Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului" ;
(Cîntecul călătorului în toamnă)

„Prin vuietul timpului
glasul nimicului

Prin zvonul eonului
bocetul omului" ;
(Ce aude unicornul)

De asemenea, mai rar, sînt atestate și alte trăsături stilistice prozodice ținînd de arsenalul versificației populare, precum : — versul compus din două elemente — separate de o cezură —, segmente care pot fi și de dimensiunea unor scurte propoziții :

„A cunoaște. A iubi.
— — — — — — — —
A iubi — aceasta vine"
(Primăvară) ;
„Ziuă verde. Duh de nuc.
. . . . . "
(Toate drumurile duc) ;

„. . . . . .
e cenușa, e cenușa".
(Greerușa) ;
„Mire-te, dezmire-te"
(Inima pădurii).

— dialogul care leagă între ele mai multe versuri :

„Care-i drumul, ce te-ndeamnă?
A cunoaște — ce înseamnă?
A iubi — de ce ți-e teamă
printre flori și-n mare iarbă?"
(Primăvară)

---

[70] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 34.

În ceea ce privește sintaxa poetică, aceasta împrumută unele procedee folclorice :

— repetițiile (îndeosebi după model ternar la nivelul versului) :

„Sapă frate, sapă, sapă, / pînă cînd vei da de apă. / . . ./ Sapă numai, sapă, sapă, / pînă dai de stele-n apă" *(Fîntînile)* ;

„Înc-o dată, iar și iară, / a iubi e primăvară" *(Primăvară)* ;

„e cenușa, e cenușa" *(Greeruța)* etc.

— repetiția integrală a unui vers (a unor versuri) sau a unor frînturi inițiale de versuri, în corpul unei piese lirice, creînd o formă mai complexă a acesteia, cu efecte de simetrie în structura unor poezii, făcînd tranziția spre paralelism și chiar devenind autentice paralelisme poetice de tipuri diferite sau anafore, ca procedeu de compoziție, de închegare a unei structuri poetice unitare :

„*Toate drumurile duc*
unde-i raiul vîntului,
dragostei, cuvîntului.
Toate drumurile duc
către Joia focului
spre amiaza locului,
unde arde patima,
unde cîntă lacrima".
(Toate drumurile duc) ;

„*A iubi — aceasta vine*
tare de departe-n mine.
A iubi-aceasta vine
tare de departe-n tine."
(Primăvară)

„*Tîlcul* florilor nu-i rodul,
tîlcul morții nu e glodul.
Tîlcul flăcării nu-i fumul,
tîlcul vetrei nu e scrumul.
Tîlcul frunzei nu e umbra,
tîlcul toamnelor nu-i bruma,
. . . . . ."
(Tîlcuri) ;

Uneori numai se împrumută, într-o anumită secvență a poeziei, schema specifică paralelismelor poetice de sorginte folclorică :

„*Nume* dulci și *nume*-amare
mulcome sau sunătoare
le culeg din ceas, din cale,
nume multe cum sînt ale
florilor, suratelor :
arderea păcatelor".
. . . . . .
(Caut nume)

O coordonată stilistică — de factură prozodică — a poeziei lui Blaga din totdeauna, dar și de după Eliberare, o constituie adoptarea tiparelor prozodice ale anumitor genuri sau specii poetice folclorice. Astfel, acum întîlnim în lirica blagiană foarte frecvent „cîntecul", „înrudit puternic cu doina de despărțire, de dor și de dragoste", luînd forma liedului atît de mult cultivat mai înainte (ca, de exemplu, în *Belșug* din vol. *La curțile dorului*, 1938), însă în ultima sa creație poetică arătîndu-se „totuși surprinzător de înnoit și de tînăr"[71], creîndu-se impresia reală

[71] Cf. Ion Dodu Bălan, *loc. cit.*, p. 6—16.

că „Doina populară se topește în lirica lui Blaga într-o perfectă armonie”[72]:

„Dragostele mele bune
Cum le-a măcinat pământul!
Cum pieriră pe subt iarbă
frumusețea și cuvîntul.
Dragostele mele rele,
cîte au căzut și ele!
Dragostele bune, rele,
ce-a rămas sub glii din ele?
Țărnă numai și inele”.
(Cîntecul vîrstelor)

De asemenea, Blaga a fost totdeauna atras și de efectul magic al vocabulelor sintagmate după tiparul „descîntecelor”, „vrăjilor, farmecelor și desfacerilor” (Sim. Fl. Marian) — al incantațiilor, în general —, creîndu-se acel fior specific „ce străbate toată firea invocată”[73]: *Îndemn de poveste*, *Vrajă și blestem* etc. În lirica sa postbelică, chiar dacă nu mai apar poezii structurate integral pe tiparul unei incantații propriu-zis folclorice (precum *Îndemn de poveste* din vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), apelîndu-se mai ales la o „prelucrare” prin parafrazare, găsim totuși un caz de „incantație” cultă — în sensul cel mai general, figurat —, de efect estetic deosebit, la care contribuie din plin — prozodic și sintactic vorbind — și formele superioare, rafinate, ale repetiției de sorginte folclorică (paralelismul poetic, anafora):

„Mire-te, desmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii,
zilele răsurii.

Mire-te, desmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
mîndrele și nurii.

Mire-te, desmire-te
cîntecul făpturii,
locul unde toate cresc,
inima pădurii”.
(Inima pădurii)

Efectul produs asupra lectorului, la toate nivelele de receptare, de această „incantație” blagiană, este de „vrajă verbală” care „atinge eufonii inegalabile, ca un clocot limpid de seve”[74]. Tot un fel de „incantații” — „exorcizante despre iubire” — cu rezonanțe folclorice evidente va mai compune Blaga în ultima parte a vieții sale, reușind să configureze liric o adevărată „metafizică a dragostei”[75]: „Dragă-mi este dragostea / care face stea și stea / din pămînturile noastre — / prin poienile albastre. // Sîngele își știe visul. / Dragă-mi este dragostea / cu-nălțimile și-abisul / și cu ce mai are-n ea. // Dragă-mi este dragostea — / locului nu pot s-o țin, / căci frumsețea ei dispare / în frumsețile-i ce vin” *(Catrenele dragostei)*. Într-un poem intitulat *Descîntec* (ciclul *Vară de noiembrie)* foarte vag se mai evocă specia folclorică originară ca atare, mai mult prin acele improvizări narative, creîndu-se — într-un fel de „descîntec” „al devenirii” — „*imaginile* despre lume prin care poetul, în *atitudinea* față de lume, ajunge

---

[72] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.
[73] Cf. Ov. Bîrlea, *loc. cit.*, p. 63.
[74] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.
[75] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 50.

la descoperirea originarului «în tipare de la mume» (goetheene), în care lumea s-a ivit, prin coincidența contrariilor în eterna ei întoarcere"[76]: „Crească anul rod de bine, / să ne-aline tot aleanul. / Ne resfețe ale sorții / și-ale filei două fețe. // Ale sorții și-ale filei: / focul zilei, roua nopții. / În tipare de la mume, / scriu în rune dulci-amare / despre tine și otravă, / despre slavă și albine" *(Descîntec)*. Chiar dacă noua lirică a lui Blaga nu mai oferă prea multe piese organizate prozodic pe tipare folclorice propriu-zise — în speță, ale incantațiilor, cultivate îndeosebi în poezia sa anterioară — este totuși încă persistentă senzația de atmosferă folclorică, generată îndeosebi „prin contopirea imaginilor de fabulos popular în substanța versului" său[77], încît pentru o bună parte a noilor sale poezii se adevărește intuiția pătrunzătoare a lui G. Călinescu: „Versurile trebuiesc repetate ca descîntecele, pînă ce duhul ni se risipește anonim pe deasupra lanurilor și helești eelor"[78].

Astfel, în scheme metrico-poetice construite prin diversele procedee folclorice de creație artistică — analizate anterior — Blaga își exprimă organic, firesc, propria-i gîndire poetică, precum în *Greerușa*, unde se exprimă o trăire caracteristică — în general — amurgului vieții, și anume acea mioritică înseninare dinaintea sfîrșitului „marei treceri", obștesc final marcat imagistic prin cuvîntul „cenușa" — „derivînd din mistica luminii, atitudinea tipică a tinereții sale poetice"[79] —, care subliniază liric echivalența sfîrșitului cu o eliberare, „o ieșire de sub povara timpului"[80]: „...Greul cel mai greu, mai mare / fi-va capătul de cale. / Să mă-mpace cu sfîrșitul / cîntă-n vatră greerușa: / Mai ușoară ca viața / e cenușa, e cenușa".

În ceea ce privește acea ultimă „funcție" a folclorului în creația poetică a lui Blaga — la nivel formal —, de „structură prozodică populară" adoptată, „marea «descoperire» a poetului din pragul maturității, căreia-i datorăm probabil așa de extinsa solicitare a filonului folcloric după 1930"[81] în poezia creatorului *Spațiului mioritic*, ar fi acel „distih cvasipopular"[82], destul de frecvent în structura prozodică lirică blagiană postbelică. Specifică în special cîntecului liric, ocurența „distihului cvasipopular" în poezia lui Blaga duce la escamotarea diferențelor formale dintre diversele specii lirice prozodice, ceea ce va fi și determinat, probabil, terminologia taxinomică folclorică atribuită de poet unor poezii ale sale (*Descîntec*, *Cîntecul...*, *Colindă*, *Legendă*, *Vrajă și blestem* etc.). Totuși, această structură prozodică va dovedi că nu a îngrădit libera performare poetică a gîndirii și sensibilității autorului, fiind masiv utilizată și în afara poeziilor de vădită „influență" folclorică, uneori chiar alternînd cu clasica

---

[76] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 348.

[77] Cf. N. Nicolescu, *loc. cit.*, p. 13.

[78] Cf. articolul *Lucian Blaga*, în „Gîndirea", a. VIII (1928), nr. 2, februarie, p. 81.

[79] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.

[80] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[81] Cf. I. Oprișan. *op. cit.*, p. 216.

[82] Cf. Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, E. P. L., 1966, p. 244, și Ov. Papadima, *Anton Pann, „cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, București, E. P. L., 1963, cap. VI, *Cîntecele „populare" din „Spitalul amorului"*.

strofă tradiţională, precum în mai înainte citatul *Cîntec al vîrstelor* sau în poezia *Iarbă* :

„Iunie este
Verde poveste.
Iureş sporeşte.
Iarba mai creşte.

Ziua a şasea,
Sîmbăta ierbii.
Creşte mătasea,
N-o calcă cerbii.
. . . . . "

În poeziile *Caut nume*, *Cîntecul călătorului în toamnă*, *Primăvară* (finalul), *Toate drumurile duc* etc. „distihul cvasipopular" devine aşa de firesc în desfăşurarea firului respectivelor miniaturi lirice, încît iau chiar alură strofică, segmentînd textele poetice în cîteva unităţi strofice distincte, care creează impresia unor verigi bine şlefuite prozodic, aproape „locuri comune" călătoare, independente, adăpostind — de obicei — o metaforă poetică revelatoare, tipic blagiană :

„Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului".
(Cîntecul călătorului în toamnă)

La sfîrşitul demersului nostru motivic şi stilistic asupra creaţiei poetice de după Eliberare a autorului *Spaţiului mioritic* şi cîntăreţului *La curţile dorului* al *Mirabilei seminţe*, credem că am reuşit să evidenţiem cele mai semnificative rădăcini folclorice şi mitice autohtone, la toate nivelele, ale creaţiei lui L. Blaga.

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA POÉSIE DE LUCIAN BLAGA (II)

Résumé

Cette étude constitue la deuxième partie, concentrée, du troisième chapitre, consacré aux «racines folkloriques et mythiques autochtones» de la création poétique contemporaine (d'après la Libération) de L. Blaga. C'est une partie constitutive de la première section (consacrée à la poésie roumaine actuelle) de notre ouvrage — élaboré dans l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine, du point de vue de ses auteurs importants, voire même une possible typologie de la valorisation esthétique de la culture populaire roumaine. Cette seconde partie de l'étude est destinée à élucider la relation entre la philosophie de la culture de Blaga et sa création poétique. Notre démarche continue l'investigation de la poésie de L.Blaga à l'époque du socialisme, du point de vue idéatique-thématique ; l'investigation est complétée et finie par une analyse poétique-stylistique-prosodique.

Finalement, le but de l'auteur est d'identifier les principaux motifs d'inspiration folklorique et «les racines folkloriques» au niveau du langage poétique de la poésie contemporaine de L. Blaga.

MOTIVUL „CHINUL PLANTELOR" ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC*

SABINA ISPAS

Dacă fiecare „fragment de viaţă socială actuală" are în urmă o „imensă stratificare, obiect al unei arheologii sociale"[1], atunci fiecare fapt folcloric — implicit cele aparţinînd literaturii populare orale — este alcătuit dintr-o aglomerare ordonată de elemente a căror reţea complicată este dificil de descifrat în urma unei observări superficiale. Un text folcloric (avem în vedere numai textul literar), dincolo de „valoarea estetică" şi simultan cu calitatea de a fi „creaţie literară" este purtătorul şi păstrătorul unui set de semnificaţii şi simboluri care s-au depus „stratificat" de-a lungul secolelor în care acesta a fost creat, recreat, transmis, receptat, asimilat. Dincolo de funcţia imediată pe care o variantă o are de împlinit în momentul performării sale, ea este purtătoarea pasivă a acestui conglomerat de semnificaţii pe care le-a înseriat în timp. Variantele naţionale prin care un motiv cu răspîndire universală este materializat într-o arie culturală dată încifrează simboluri şi semnificaţii specifice. Căutarea acelor semnificaţii străvechi este un demers dificil, încărcat de primejdii şi imprevizibil.

Motivul narativ cunoscut sub numele de „chinul vegetalelor", indexat în *Motif-Index*[2] K 555.1.1—2 este atestat în literatura populară română în cîteva grupe de variante care aparţin următoarelor specii folclorice : *legenda* fetelor vizitate de strigoi în şezătoare (cunoscută sub numele de „chinul cînepii")[3], *basmul fantastic* în variantă românească

---

* Text pregătit pentru al IX-lea Congres I.S.N.F.R., Bergen — Norvegia.

[1] Ion I. Ionică, *Dealu Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Ţara Oltului*, Tipografia Bucovina I.E. Torouţiu, [1943], p. 11.

[2] Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends by..., volume four, J-K, Helsinki, 1934, FF Communications, No 109, p. 339.

[3] *Chinul cînepii*, în : „Floarea darurilor", vol. II, nr. 3, 15 aprilie 1907, p. 46—47 ; Virgil Caraivan, *Poveşti*, Bucureşti, Editura Librăriei Universale Leon Alcalay, f.a., p. 31—35 ; idem, *La Gura Sobei. Poveşti şi snoave*, Bucureşti, Editura Librăriei Socec & Co., 1924, p. 29—32 ; *Cînepiştea*, în Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordinea mitologică* de..., vol. I, Cernăuţi, Tipografia Isidor Wiegler, 1903, p. 1080—1081 ; *Vidmele, ibidem*, p. 1081—1082.

O subgrupă de texte în care, în cadrul aceleiaşi înlănţuiri de episoade, lipseşte motivul „chinului cînepii", în : *Strigoiul şi fata*, în Ion al lui G. Sbiera, *Poveşti poporale româneşti. Din popor luate şi poporului date*, Cernăuţi, 1886, p. 312—314 ; *Strigoiul. Cînepa*, în Elena Niculiţă-Voronca, *op. cit.*, p. 1080.

tip ATh 511 A[4], *descîntecul* de junghi[5] și *cîntecul liric* cu tematică erotică tip B 406[6].

De la început se pot distinge două grupe de preferințe: „chinul cînepii" (K 555.1.1) este atestat în variantele legendei și în cele ale descîntecului, în timp ce „chinul grîului" (K 555.1.2) (cu variante locale extinse la alte plante din care se prepară aluat: porumb, orz, secară)[7] este prezent în variante de basm fantastic și cîntec liric.

Textul legendei relatează cum fetele dintr-un sat (uneori un număr restrîns de fete) hotărăsc să facă o șezătoare de tors „într-o casă pustie, în cîmp", sau „fără știrea flăcăilor". În timpul șezătorilor vin mai mulți flăcăi străini care petrec împreună cu fetele. Una dintre fete (uneori cea mai nevîrstnică) observă că tinerii necunoscuți au picioare „ca ale gîștelor", „au cozile sub laiță", „au copite", semne după care sînt identificați ca fiind strigoi. Alarmate, fetele fug, rămînînd în casă numai una dintre ele, care adormise. (În unele variante două surori fug într-o cînepiște, unde sînt ajunse de strigoi.) Rămasă în puterea strigoilor, fata toarce și povestește, în același timp, „chinul cînepii" — întregul proces agricol și casnic prin care, de la semănat și pînă la țesut, este prelucrată cînepa pentru ca, în final, din materialul astfel prelucrat, să poată fi cusută o cămașă. Cînd fata termină de tors se sfîrșește și povestirea „chinului cînepii", cîntă cocoșii, iar strigoii dispar. (Un subtip al legendei cuprinde uciderea fetei de către strigoi.) Un alt grup de variante românești, care pornesc de la întîlnirea, în șezătoare, a unei fete cu un strigoi sau cu logodnicul mort, se dezvoltă spre tipul ATh B 407 — The Dead Man's Mistress (Flower from the Grave). În economia acestui grup de variante nu este inclus motivul K 555.1.1.[8].

S-au subliniat într-o serie de lucrări unele semnificații rituale ale șezătorii, clăcii și, implicit, ale repertoriilor desfășurate în aceste ocazii[9].

---

[4] *Tăleruș*, în Petre Ispirescu, *Opere*, I, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 409—411; *Bou balan*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 189—190; *Toderică făt-frumos*, *ibidem*, p. 191—193; *Ionică Făt-Frumos*, Arhiva I.C.E.D., i. 10699, „din jud. Bîrlad"; *Mama vitregă*, Arhiva I.C.E.D., i. 10632, com Izverna — Mehedinți, inf. Ion Panțîru, 71 ani, culeg. Aurel Boia; *Breazu lu Breaz*, Arhiva I.C.E.D., i. 13238, com. Fundu Moldovei — Suceava, inf. Garofina Prundean, culeg. Al. Amzulescu, O. Bîrlea, 1953.

[5] *De junghi*, în Lucia Cireș, Lucia Berdan, *Descîntece din Moldova*. Caietele Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei, II, Iași, 1982, p. 127, 134, 135, 136—137, 138—139, 176—177; *De orbalț*, *ibidem*, p. 134; *De gîlci*, *ibidem*, p. 133; *Descîntec de junghi*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1079.

[6] Sabina Ispas, Doina Truță, *Index motivic și tipologic al liricii orale românești cu tematică de dragoste*, ms. I.C.E.D.

[7] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 187—189.

Despre mama puiinilor, știma păpușoiului, grîu, secară, diferite informații în aceeași lucrare la p. 174—180. La p. 180—181 se reproduce o legendă despre ursirea grîului și a păpușoiului care este, în esență, motivul „chinului vegetalelor".

[8] *Strigoiul. Cînepa. Poveste*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1080, 1196—1197; *Floarea de aur*, în Dumitru Stăncescu, *Sora soarelui*, București, Editura Minerva, 1970, p. 246—250; *Bancu cu Anicuța*, în Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*. Folclor din Oltenia și Muntenia, VIII, București, Editura Minerva, 1982, p. 82—86; *La o clacă*, în N.I. Dumitrașcu, *Strigoii. Din credințele, datinile și povestirile poporului român* de..., București, Cultura Națională, 1929, p. 22—26; *Cu floarea-n drum*, Arhiva I.C.E.D., mg. 2553 a, Turnu Severin, inf. Anica Iordănescu, culeg. O. Bîrlea, 12, VII, 1963.

[9] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, *Repertoriul de șezătoare — specie ceremonială distinctă*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 13 (1968), nr. 4; Nicolae Both, *Șezătoarea*

Obicei cu caracter comunitar în societatea tradiţională românească, şezătoarea s-a dovedit a avea statutul unei „cete feminine" premaritale, în care tinerele fete erau pregătite pentru viitoarele îndatoriri ce urmau să le împlinească după căsătorie. Cu prilejul şezătorilor se vehicula un repertoriu specializat, care, de cele mai multe ori, avea funcţie rituală; multe din ritualurile practicate cu această ocazie aveau ca scop atragerea băieţilor în şezătoare, se împlineau acte divinatorii pentru aflarea „ursitului" etc.[10]. Faţă de rolul fetelor, în şezătoare, flăcăii — care şi ei dispuneau de ceata lor, constituită cu prilejul altor ceremonii din viaţa comunitară: colindatul, călușul[11] etc. — erau agenţi pasivi, temporar prezenţi şi implicaţi marginal în desfăşurarea şezătorii.

În calitatea lui de obicei care includea şi momente de ritual, şezătoarea dispunea de un anume protocol, care stabilea funcţiile celor ce participau la ea, trebuind să se desfăşoare într-un timp şi un spaţiu bine precizate. Legenda amintită debutează tocmai prin nerespectarea acestor date obligatorii: nu toate fetele sînt chemate să participe la şezătoare, ci numai cîteva; timpul şi spaţiul de desfăşurare a şezătorii sînt alte două coordonate nerespectate: fetele se întîlnesc într-un loc izolat, în afara satului, uneori, fără ştirea flăcăilor. Se deschide în acest fel posibilitatea intrării în contact cu puterile active, în tradiţia populară, în afara spaţiului şi timpului cotidian, firesc, incertitudinea spaţială şi temporală fiind propice manifestării strigoilor sau altor reprezentări mitologice: zmei, zburători, sîntoaderi, iele, marţolea, joimăriţa[12] etc. (Există menţiuni referitoare la interdicţia de a face şezătoare în serile de marţi şi joi, de exemplu, sau de Sîntoader, cînd marţolea, joimăriţa sau caii lui Sîntoader, transformaţi în feciori, pedepseau pe cutezătoarele care nu res-

---

în zona Năsăudului, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967", Cluj, 1969; Monica Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituţii tradiţionale româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 23 (1978), nr. 1.

[10] În unele variante româneşti ale basmului despre Vaca Neagră (Cinderella) sînt evidente atît puterea magică cu care era investită femeia care organiza şezătoarea de tors, cît şi statutul de novice al fetelor participante: „S-a vorbit o femeie-n comună să strîngă şi ia fete la tors dă lînă. S-au strîns fetele. Toate fetele din sat s-a strîns la torcătoare. O vecină a iei, care avea o fată dă şaisprezece ani, s-a dus şi ea. Ce-a zis femeia cu torsu?

— Care n-o torcea caieru tot ş-o rămâne din caier, mă-sa să face vacă neagră cînd s-o duce-acas'. Nu-i mai dăscuie uşa.

Toate fetili-a tors caieru. Fata din spatili casii, vecina, n-a putut să-l toarcă. Cînd s-a dus acasă:

— Dăscuie, mamă, uşa.

Dă und' s-o mai dăscuie mă-sa uşa? Cu coarnili? că s-a făcut vacă neagră" (cf. Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 305—306).

[11] Traian Gherman, *Tovărăşiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", vol. V, Bucureşti, 1939; Ion Muşlea, *Obiceiul junilor braşoveni*. Studiu de folclor (din „Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj", extras), Cluj, 1930; Ovidiu Bîrlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1963—1964", Cluj, 1969; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Ţara Oltului, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977; Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare*. Studiu de folclor comparat. Ediţie îngrijită de Silvia Ciubotaru. Prefaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.

[12] Elena Niculiţă-Voronca, *op. cit*; Ion Aureliu Candrea, *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare* de..., curs litogr., 1933—1934; Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea*. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

pectau ziua.) De fapt nerespectarea zilei nu extinde zona de autoritate a acestor forţe, ci plasează pe actanţi la hotarul dintre lumi, unde contactele sînt posibile şi forţele pot acţiona în sensuri contrare. Strigoii care vin în şezătoarea fetelor nu comit o agresiune gratuită împotriva celor care încalcă limita de spaţiu şi timp a şezătorii; ei sînt reprezentări ale celor morţi tineri, nenuntiţi, cărora nu li se împliniseră ritualurile de trecere necesare în viaţă sau în cursul ceremonialului funebru, veniţi să-şi echilibreze condiţia ambiguă şi oarecum amorfă, de morţi vii, prin căutarea şi atragerea unor partenere virtuale. Calitatea ambivalentă, nefastă a strigoiului, în această ipostază, este conturată în variantele româneşti ale tipului ATh B 407 în care logodnica strigoiului, metamorfozată în floare pe mormînt, se căsătoreşte cu împăratul şi obţine, în urma avatarurilor prin care trece, un statut social superior, o nouă calitate, superioară celei anterioare. Această calitate este dobîndită de eroină numai după logodna ei cu strigoiul; pe de altă parte mor părinţii şi fraţii eroinei, toţi cei care reprezentau legăturile ei pămîntene cu viaţa din perioada în care ea a fost „logodnica strigoiului". (În analiza acestui grup de variante se pot descifra străvechi legături cu riturile de iniţiere[13].)

În grupul de legende despre întîlnirea strigoilor cu fetele în şezătoare motivul central este „chinul cînepii" — K 555.1.1. „În perioada de formare a poporului român ele (plantele n.n.) au fost între coordonatele principale ale vieţii spirituale, de aceea supravieţuirile străvechi din domeniul mitologiei botanice constituie un important capitol al mitologiei populare româneşti, deoarece în lumea plantelor au fost protectori contra supranaturalului, personificat în „iele" care furau puterile din corpul omului, în „strigoi" care furau mana cîmpului şi laptele animalelor, în „şolomonari" şi „balauri", care dezlănţuiau urgia cerului cu grindină etc."[14].

În tradiţia populară românească cînepa este o plantă des folosită în ritualurile apotropaice sau de ispăşire: „Cînepa cum nu-i bună, dacă ea şi de la iad te scoate? !" „Cînepa e mare lucru. Ea e sfîntă, căci îl îmbracă pe om şi e aşa de chinuită! La cînepă cîtă muncă e? [...]"; „[...] care n-a lucrat în viaţă, măcar la moarte să se îmbrace cu cămaşă de fuior, şi tot îi va fi mai uşor, cînd va merge acolo — dacă vor vedea-o că ş-a purtat pe lumea asta sarcina ei"[15]. În aceste texte consemnate din vechea tradiţie orală se poate descifra, cu uşurinţă, ideea răscumpărării păcatului prin chin, nu numai chinul plantei, dar şi al celui ce o cultivă şi o prelucrează. Creaţia este totodată un sacrificiu. Existenţa este trecerea

---

[13] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau. Prefaţă de Nicolae Roşianu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

[14] Valer Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 18.

„Puterea de rod a cîmpului sau, mai larg, a vegetaţiei în genere se integrează în marea categorie a puterilor care susţin — pentru o anumită mentalitate ce se acopere în mare măsură cu gîndirea noastră populară, într-un vechi strat al ei — faţa lumii văzute. E un interesant capitol de mitologie care s-ar putea scrie despre aceste puteri ale lucrurilor, care alcătuiesc adevărata lor esenţă, dar care se pot concentra, împrăştia şi chiar despărţi de ele; mai mult, care pot fi furate şi distruse. [...] La limita lor, aceste puteri — care îşi găsesc o interesantă paralelă în vechile numina italice [...]— ating înfăţişările personificate fie ca suflete (genii) ale lucrurilor, fie ca mame ale lor" (cf. Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 215).

[15] Elena Niculiţă-Voronca, *op. cit.*, p. 1077, 1127.

spre acest autosacrificiu. „The inanimate things [...] although they were born alike to man [...] and although they grow as well, like any other being they enjoy a longer life than man. These inanimate objects partake, therefore, more fully and intensely of the "vital substance" from which they were fashioned on earth, they are loaded with more reality, with more magical power. Accordingly, their presence near to the human body, is auspicious. These living things, which have experienced some time an almost "gynecomorphical" birth, but which will know death very much later, place man, on the one hand, in a favourable astral correspondence — while on the other hand they promove his "reality", assuring him of a longer and more fertile life [...]. [...] the alchemical texts, hellenistic and Arabian, speak of the "torture" of metals [...] eternal life cannot be achieved without suffering and without death"[16].

Cea mai importantă acțiune rituală în care este implicată cînepa este confecționarea „cămășii de izbîndă" sau a „cămășii ciumei". Motivul chinului cînepii, așa cum apare în amintitele variante ale legendei, pare a fi verbalizarea acestui străvechi obicei prin care o comunitate era protejată de răspîndirea unor epidemii grave : ciuma, holera, mai recent tifosul sau gripa[17]. Ultima atestare, la români, a acestei practici, ar fi plasată în timpul primului război mondial. Practica este următoarea : mai multe fecioare sau femei bătrîne „iertate" se adunau la o casă și într-o singură noapte torceau cînepa, o țeseau, albeau țesătura și confecționau o cămașă pe care o duceau, în cadrul unui ceremonial, la marginea satului sau la o răscruce de drumuri. Se pare că ar fi existat și un text care se spunea în timp ce cămașa era dusă la hotar („Dragă, de acum / Vezi-ți de lucru tău / Toarce-ți cînepa / Și lasă-ne pe noi în pace [...])" ; în unele zone se făcea o pomană la care participau numai femeile, bărbații fiind obligați să plătească o sumă de bani[18]. Faptul că pentru „toate boalele, cînd murea lume multă, trebuia să se facă cămașa ciumii [...] demonstrează continuitatea practicii sub același nume și după dispariția ciumei"[19]. Note caracteristice în practica confecționării „cămășii de izbîndă" sau a „cămășii ciumei" sînt : confecționarea într-o singură noapte, de obicei marțea sau joia — zile îndeobște interzise șezătorilor și clăcilor —, respectarea anumitor reguli de puritate și necesitatea confecționării acestei cămăși numai din cînepă[20]. Confecționarea „cămășii de izbîndă", a „cămășii ciumei" tocmai în aceste zile interzise, era un mod de a veni în întîmpinarea acelor forțe malefice pe principiul sacrificiului benevol, care răscumpără și obține iertarea. «En se détournant de façon durable vers la victime sacrificielle, la violence perd de vue l'objet d'abord visé par elle. La substitution sacrificielle implique une certaine méconnaissance. [...]

---

[16] Mircea Eliade, *Metallurgy, Magic and Alchemy*, în « Cahiers de *Zalmoxis* » publiés par..., Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, p. 15—16, 25.

[17] Nicolae Al. Mironescu, Roswith Pastior-Capesius, *„Cămașa ciumei", o practică etnoiatrică astăzi dispărută*, în *Din istoria luptei antiepidemice în România*. Studii și note, București, Editura medicală, extras ; I.-A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, vol. I, București, Editura Casei Școalelor, 1944, p. 137—139 ; I. Chelcea, *Despre îndepărtarea magică a ciumei în satele din Ardeal*, în *Darea de seamă asupra ședinței Soc. române de antropologie din Cluj pe anii 1936—1937*.

[18] Nicolae Al. Mironescu, Roswith Pastior-Capesius, *op. cit.*, p. 58.

[19] *Ibidem*, p. 60—71.

[20] *Ibidem*, p. 62.

Dans un univers où le moindre conflit peut entraîner des désastres, le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes reélles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance. [...] S'il n'y a pas de remède décisif [...] la guérison infaillible quand l'équilibre est troublé, on peut supposer que les mesures préventives, par opposition aux curatives vont jouer un rôle de premier plan. C'est ici que l'on retrouve la définition du sacrifice [...] définition qui fait de lui un instrument de prévention dans la lutte contre la violence [...]»[21].

Observarea elementelor comune acestei practici larg răspîndite pe teritoriul românesc, în trecut, şi a legendei amintite ne face să presupunem o mai largă extindere a practicii confecţionării „cămăşii de izbîndă" în trecut. Legată, posibil, la început, de un anume moment al deschiderii şezătorilor, în care rol dominant aveau fetele în preajma măritişului şi femeile vîrstnice, credem că practica a fost, mai întîi, extinsă la prevenirea sau vindecarea unor molime pustiitoare, datorită caracterului apotropaic al respectivei practici, ulterior rămînînd vitală numai în aceste ocazii, îngustîndu-şi, deci, sfera de aplicare şi păstrîndu-se, de asemenea, amintirea ei numai în anumite specii folclorice cum sînt legenda, basmul fantastic etc. Pentru asigurarea unui spaţiu şi timp propice desfăşurării şezătorilor se împlinea, probabil, acest ritual al întocmirii unei „cămăşi de izbîndă". În acest context se conturează, mai clar, calitatea de „ceată feminină" prenupţială a şezătorii, loc de întîlnire şi instruire a tinerelor fete. Pînă a nu se împlini ritualul executării cămăşii, în grupul feminin puteau pătrunde strigoi, zmei sau sîntoaderi. (De altfel imaginea tinerilor străini veniţi în şezătoare este mai aproape de reprezentarea sîntoaderilor decît de a strigoilor.)

Verbalizarea, prin narare, a ritualului confecţionării cămăşii şi împlinirea, probabilă, în trecut, şi a actului ritual al acestei confecţionări, este, de fapt, imaginea prelucrării naturalului şi a organizării amorfului — trecerea de la cînepa brută la cămaşa finită, împlinirea unui act cultural, o structurare la nivel omenesc a cosmosului înconjurător. În sprijinul acestei supoziţii vine şi existenţa acelui cîntec — astăzi considerat simplu cîntec epic — „pentru alungarea zmeilor din şezătoare", cules în anul 1968 în satul Boişoara (jud. Vîlcea), în care se povesteşte răpirea unei fete din şezătoare, răpire împlinită de zmei, aşezarea fetei într-un brad, cu o furcă de rug, un caier de urzică şi fus de mărăcine[22]. (Evidentele calităţi vechi rituale ale cîntecului nu mai trebuie demonstrate.)

De altă parte trebuie subliniată legătura între practica şezătorii, calitatea acesteia de ceată feminină de iniţiere premaritală şi ceremonialul de nuntă. Între practicile obişnuite în timpul şezătorii, divinaţia pentru aflarea viitorului soţ, vrăjile pentru aducerea flăcăilor în şezătoare, diferite jocuri şi cîntece cu funcţii rituale sînt momente de legătură care fac trecerea spre ceremonialul viitor al nunţii. Unele dintre piesele de îmbrăcăminte confecţionate de fete în şezătoare (şi mai ales la claca pentru

[21] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 19, 35.
«Ces crises (sacrificialles) mettent toujours en cause l'unité de la communauté, elles se traduisent toujours par les dissensions et la discorde», *ibidem*, p. 35.

[22] *Folclor din Ţara Loviştei* (Boişoara). Lucrare realizată în colaborare cu un colectiv al Institutului de Etnografie şi Folclor condus de prof. dr. docent Mihai Pop, Rîmnicu Vîlcea, Casa creaţiei populare a judeţului Vîlcea, 1970.

pregătirea zestrei) fac parte din recuzita folosită ulterior în ceremonialul de nuntă ; furca de tors este, de exemplu, folosită, în unele zone, ca suport pentru confecționarea steagului de nuntă[23].

De această primă grupă a legendelor în care este dezvoltat motivul „chinului cînepii" trebuie legat și tipul descîntecului „de junghi"[24] în care se verbalizează același proces al pregătirii tortului de cînepă, al țesutului cînepii și al croirii cămășii.

„Junghiurile le trimit fărmăcătoarile acele, cari fac pe ursită pentru ca omul să moară"[25]. De aceea pentru junghi este folosită „cînepa de vară", pe care „o sucești îndărăpt pe fus sau pe o lingură și legi îndărăpt 9 noduri, spuind descîntecul. Pui ața în apă și pui cărbuni : — focul să ardă, să alunge, iar apa să spele răul, să-l curețe. Apoi legi peste trup în cruciș și zici [...]"[26]. Pare a fi vorba despre aceeași practică obișnuită în situația întocmirii „cămășii ciumii", a „cămășii de izbîndă", rămasă verbalizată și în cazul descîntecului „de junghi" și ilustrată numai prin firul de ață de cînepă însoțitoare, în practică, a textului care narează întocmirea unei virtuale cămăși.

Încă o dată se conturează ideea unei posibile practici cu răspîndire și aplicabilitate foarte largă — întocmirea „cămășii de izbîndă", a „cămășii ciumei" — ale cărei urme mai pot fi, astăzi, urmărite în textele legendei amintite, în cele ale descîntecului „de junghi" și în practica propriu-zisă a confecționării cămășii.

Cealaltă grupă de texte care dezvoltă motivul chinului plantelor, K 555.1.2, este alcătuită din variantele românești ale basmului fantastic ATh 511 A : băiatul persecutat de mama vitregă este ajutat de boul năzdrăvan pe care îl are în grijă. Cînd boul moare, băiatul primește în dar unul din coarnele lui, cu interdicția de a nu deschide cornul mai înainte de a ajunge „la ocoale întărite", „la casa lui", „la loc îngrădit". Băiatul calcă interdicția, deschide cornul și privește neputincios cum se risipesc numeroase turme de felurite animale. Apare un balaur (zmeu, miază-noapte, diavolul — acestea din urmă, probabil, apariții mai tîrzii) care îl ajută să-și strîngă averea risipită, cerîndu-i, în schimb, să-și dăruiască viața „cînd i-o fi lumea mai dragă". În ziua nunții flăcăului apare balaurul care îi cere să-l urmeze. Colacul de nuntă, aflat pe masă, sare în fața balaurului și începe să-și spună chinul : „oamenii au arat pămîntul, m-au sămănat, m-au grăpat, cu boii și picioarele m-au călcat, ș-am răbdat ; rabdă și tu [...]. În pămînt m-am umflat, am încolțit, am ieșit afară ș-am răbdat ; rabdă și tu [...]. M-au scociorît de două ori la rădăcină, m-au culeș, m-au adus acasă, m-au ghijghiocat, m-au rădicat în pod și m-am afumat ș-am răbdat ; rabdă și tu [...]. M-au bătut cu ciomagul pînă m-am zdrobit, m-au vînturat, m-au pus în saci, m-au dus la moară și-n

[23] Jana Negoiță, *Steagul de nuntă în subzona Tîrnava Mică*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973", Cluj, 1973, p. 503—507.

[24] De junghi (Cu fuior di cînipî, cum sî lucriazî cînipa). „Cînipa șei di varî s-o arat, / S-o sămănat, / S-o grăpat, / S-o culeș, / S-o legat, / S-o-ncărcat, / S-o dus la baltî, / S-o tichit, / / S-o scos, / S-o adus acasî, / S-o bătut, / S-o melețat, / S-o răzelat, / S-o cheptănat, / S-o tors, / S-o rîșchiiet, / S-o șert, / S-o țăsut, / S-o ghilit, / S-o croit, / S-o purtat, / Cum nu sî știi și sî fași cămeșa, / Așa sî nu sî știi și sî fași junghiu " (cf. Lucia Cireș, Lucia Berdan, *op. cit.*, 136—137).

[25] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1079.

[26] *Ibidem*, p. 1078—1079.

roata morii m-au pus și pe peatră m-au zdrobit pînă ce m-am făcut făină, ș-am răbdat; rabdă și tu [...]. M-au pus în saci, m-au dus acasă, m-au cernut prin sită, m-au mueat cu apă, m-au frămîntat. Apoi au dat foc în cuptior și l-au ars pănă s-au făcut roș. După asta m-au pus pe lopată și m-au dat în cuptor și acolo m-am fript, vai de capul meu ! pănă am ajuns în starea în care mă vezi, ș-am răbdat; rabdă și tu"[27]. Cînd se termină povestea chinurilor, balaurul crapă iar băiatul scapă cu viață.

Spre deosebire de legendele în care se dezvoltă motivul chinului cînepii, a căror legătură cu practicile prenupțiale era sugerată, textul basmului folcloric reprezintă o legătură explicită între dezvoltarea motivului K 555.1.2 și ceremonia căsătoriei.

Simbolica pîinii și a grîului și, implicit, profundele semnificații legate de aceasta, în diferite forme de manifestare a culturii, a fost sublinită în repetate rînduri de specialiști[28]. „Nici un alt element al culturii materiale nu concentrează o bogăție mai mare de semnificații, nici unul nu încifrează mai multe simboluri cu sens în exclusivitate benefic, astfel că aproape nu găsim obicei (cu precădere cele din ciclul vieții) în care prezența pîinii sau a substitutelor ei (turtă, azmă, colac ș.a.) să nu fie remarcată"[29]. „[...] în Țara Oltului spicele de grîu din buzdugan [sînt] întrebuințate în ritualul de nuntă, fie, cel mai adesea, împodobind găina ce se dăruiește nunului, fie, o singură dată, împodobind steagul de nuntă. În ambele cazuri prezența spicelor din buzdugan decurge din aceeași concepție a puterii de rod și de viață pe care acestea o pot comunica prin ritualul nunții, noii căsnicii. De altfel, între cele două ceremonii, aceea a cununei și aceea a nunții, care asigură și încadrează fertilitatea oamenilor, trecerile sînt mult mai largi și noi aspecte ale legăturii lor nu vor întîrzia să fie puse aici în lumină [...]. Întrebuințarea cununei ca leac vine să se așeze în același șir de reprezentări [...]"[30].

Principala semnificație a pîinii în obiceiuri este aceea de marcare a unui început[31]. (De această semnificație trebuie legată, între altele, și rostirea textului de plugușor la Anul Nou. Textul este o formă larg dezvoltată a aceluiași motiv al chinului grîului rostit dintr-o perspectivă impersonală.)

Colacul pregătit pentru nuntă este asociat, adesea, cu imaginea șarpelui, considerat depozitar și distribuitor al fecundității[32] dar și supraveghetorul echilibrului familial, protector al „spițelor de neam" nealte-

---

[27] Arhiva I.C.E.D. i. 10699.

[28] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*; Ion I. Ionică, *op. cit.*; Valeriu Butură, *Credințele în legătură cu cultura grîului la românii din Transilvania*, în „Sociologia românească", an II (1937), nr. 7—8; Ion Taloș, *Obiceiuri privitoare la seceriș*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971, p. 261—278; Ofelia Văduva, *Repere simbolice în cultura populară — pîinea și alte modelări din aluat*, în „Revista de etnografie și folclor" tom 26 (1981), nr. 1, p. 57—70.

[29] Ofelia Văduva, *op. cit.*, p. 57.

[30] Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 212.

„E, ca să faci copii, te duci dimineață în răzoru dă grîu să te uiț' care spic o fi mai mare să-l iai și să te speli și să-l bei și tu ș-atunci rămîi gravidă" (cf. *Iliuță, miros din floare*, în Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 434).

[31] Ofelia Văduva, *op. cit.*, p. 58.

[32] *Ibidem*, p. 67.

rate, simbol al strămoşilor[33]. Caracteristicile agresive, dușmănoase, perfide cu care este înzestrat şarpele în tradiţie recentă sînt de dată tîrzie şi au apărut, probabil, sub influenţa textului canonic.

Prezenţa colacului în momentul nunţii, în economia basmului amintit, are funcţia unei medieri pe care el este chemat să o facă între lumea căreia urmează să-i aparţină eroul după căsătorie şi cea al cărui reprezentant este şarpele (strămoş, păzitor, mediator între reprezentanţii aceleiaşi spiţe de neam).

Ca şi în cazul legendei sau al descîntecului şi aici verbalizarea „chinurilor grîului" (în alte variante ale porumbului, secarei) este actualizarea unui sacrificiu, săvîrşit „la început", care urmează să întoarcă sau să stăvilească violenţa, să purifice spaţiul şi timpul în care se desfăşura ceremonia. În sacrificiul al cărui principal obiect este grîul, este implicat omul ca sacrificator şi copărtaş la chin. Grîul (porumbul, secara) sub forma finită de colac, cu chinurile prin care a trecut, este o ispăşire şi o răscumpărare, care are loc în momentul de trecere, crucial, al nunţii. „[...] spiritul grîului [...] conceput ca trăind în holdă [...] prins odată cu ultimele spice şi dus acasă, ori omorît în trupul său vegetal, sau în forma sa animală, ori în reprezentanţii lui umani [...]. Ospăţul care urma închide în sine, odată cu ritul de comuniune şi un caracter de expiere — curăţirea de păcate a grupului — şi unul de propiţiere a forţelor de producţiune, multiplicate în sacrificiul de comuniune. Relaţiunile dintre holdă, ca făptură vie şi divină, şi grupul social se cuprind în întregime în aceste practici [...]. Vechiul sacrificiu al zeului, cuprins în ritual, se transpune, în această fază, în mitul morţii violente a divinităţii agrare [...]. La această etapă forma sacrificiului-comuniune cedează locul formei sacrificiului-oblaţiune, care apare preponderentă"[34].

Motivul chinului vegetalelor a fost analizat şi raportat la cultul morţilor, la ceremoniile cu caracter agrar sau sezonier[35]. Reţinem, în mod deosebit, analiza lărgită pe care o face mitului morţii şi învierii lui Dionysos H. Jeanmaire în cartea *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Mitul sfîşierii zeului de către titani, pregătirea şi consumarea acestuia, reconstituirea corpului victimei, analiza obiectelor care au putut fi stabilite ca utilizate în practicile dionisiace conduc spre un mit explicativ al unui

---

[33] Sabina Ispas, *Consideraţii asupra baladei „Şarpele" în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor" tom 22 (1977), nr. 2, p. 177—186.

[34] Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 237, 238.

[35] James George Frazer, *Creanga de aur*. Traducere de Octavian Nistor, Note de Gabriela Duda, Bucureşti, Editura Minerva, 1980; Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1958; Ernesto de Martino, *La Terra del rimorso*. Contributo a una storia religiosa del Sud, Milano, 1961; Mannhardt Wilhelm, *Wald- und Feldkulte*. Teil I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme. II: Antike Wald- und Feldkulte, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1875—1877;

„Moartea divinităţii cananeene Môt ucis de zeiţa Anat, zeiţă războinică, este şi ea apropiată de acest motiv comun al chinului vegetalelor: „Ea îl prinde, şi cu sabia îl taie; cu vînturătoarea îl vîntură; cu focul îl arde; cu moara îl macină; în cîmpii îl împrăştie şi păsările îl mănîncă". Anat operează un fel de omor ritual, tratîndu-l pe Môt ca pe un snop de grîu. În general, această moarte este specifică zeilor şi spiritelor vegetaţiei. Ne putem întreba dacă nu cumva chiar din cauza acestei morţi de tip agrar Môt va reveni mai tîrziu la viaţă" (cf. Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. I. — de la epoca de piatră la misterele din Eleusis. Traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 166).

ritual de inițiere : « [. . .] ni le caractère agraire, ni le caractère saisonnier ne sont tant soit peu apparents dans ces données typiques du mythe hellénique. L'idée d'une disparition et d'une réapparition périodique fait défaut. Il s'agit d'un épisode de l'enfance d'un dieu ou d'un être mythique. La supposition qu'il s'agisse du sort du grain ou du fruit arrivé à maturité est pour le moins forcée et ne rend pas compte des traits originaux du récit mythique. Les symboles n'orientent guère vers l'agriculture. Certains rapprochements avec le mythe osirien pourraient, d'autre part, être suggérés [. . .]. La légende de la mort de Dionysos enfant permettait de concilier certains traits infernaux que le dieu n'a jamais dépouillé avec son aspect nouveau et olympien. On lisait „dans Orphée" que Dionysos avait passé chez Hadès l'intervalle de temps entre le meurtre commis par les Titans et son retour à la vie. [. . .] Sous cette perspective qui autorise l'hypothèse que la légende des „sourances" de Dionysos ait eu son existence propre (et indépendante de Dionysos, nous reviendrons sur ce point) comme mythe explicatif d'un rituel d'initiation, plus spécialement d'un rituel d'initiation des jeunes hommes du type de ceux dont nous avons relevé les traces pour les sociétés helléniques dans un autre ouvrage, il apparaît aisé de rendre compte des autres éléments essentiels au mythe et qui se subordonnent naturellement à cette perspective » [36].

În antichitate, în lumea greco-romană, în lunile februarie—martie se sărbătoreau Anthesteriile, în timp ce în martie-aprilie aveau loc Marile Dionysii. Anthesteriile par a fi cea mai veche și mai importantă sărbătoare a lui Dionysos[37]. În a doua zi a sărbătorii se forma un cortegiu care reprezenta sosirea zeului în cetate. La ceremonie participa „regina", soția arhontelui-rege. Ea era considerată drept soția lui Dionysos. Între zeu și regină se desfășura o hierogamie ; această simbolică căsătorie avea urmări faste pentru întreaga cetate. Cele trei zile ale Anthesteriilor erau zile nefaste, pentru că atunci reveneau pe pămînt sufletele morților și, o dată cu ele, kere-le din infern. Ultima zi a Anthesteriilor le era consacrată. „Se făceau rugăciuni pentru morți, se pregătea o panspermie, o fiertură din diferite semințe, care trebuia consumată înaintea nopții. Odată cu noaptea se striga : „Alungați kere-le ; s-au sfîrșit Anthesteriile !". Scenariul ritual e bine cunoscut și el e atestat mai peste tot în civilizațiile agricole. Morții și puterile lumii de dincolo guvernează rodnicia și bogățiile și sînt cei care le distribuie [. . .]. În toate ceremoniile care îi sînt consacrate, Dionysos se revelă în același timp ca zeu al fertilității și al morții"[38].

Asupra cultului dionisiac, a răspîndirii acestuia pe teritoriul României actuale literatura de specialitate a adus contribuții substanțiale. Nu poate fi trecută cu vederea nici străvechea tradiție după care Dionysos ar fi fost un zeu venit „din nord", din zona de cultură tracă, fapt care întărește posibilitatea sugerării unor legături între anticele practici dionisiace și eventuale urme ale acestora în forme tîrzii, moderne, ale culturii populare orale. Mai ales că mitul chinurilor lui Dionysos a atras atenția comentatorilor creștini încă din secolul al II-lea e.n., pînă tîrziu, argument

[36] H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1970, p. 384, 385, 387—388.
[37] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 380, 381.
[38] *Ibidem*, p. 382.

suplimentar în favoarea ideii că practici şi eventuale texte sau fragmente de credinţe erau încă vii pînă tîrziu.

Deşi cutezătoare, ideea unor posibile legături între actualele naraţiuni despre „chinul plantelor" (în toate variantele motivice) şi existenţa cultului dionisiac pe teritoriul românesc, nu pare hazardată. Motivele sînt atestate în contexte cu certă conotaţie rituală, în care nu cel din urmă este cel al căsătoriei şi al legăturilor cu lumea morţilor, motivul funcţionînd ca mediator între lumile în contact, aflate în stare de tensiune. Preţul răscumpărării este dat de sacrificiul vegetalului care, în toate cazurile citate, simbolizează o reorganizare, prin munca omului, a amorfului, din starea naturală în coordonatele culturale în care trebuie să se integreze tinerii „eroi" a ritului de trecere şi ai ritualurilor de iniţiere. Este, de fapt, o prelucrare a naturii într-o nouă ordine, cu noi funcţii şi cu altă existenţă. Aici, ca şi în alte situaţii, creaţia înseamnă sacrificiu[39].

O altă formă sub care este dezvoltat motivul chinului vegetalelor este cea a textului de cîntec liric cu tematică erotică tip B 406[40]. Floarea asupra căreia se acţionează este, de fapt, transpunerea în vegetal a imaginii iubitului (sau iubitei) ingurgitată, în urma prelucrărilor, sub forma pîinii (sau colacului) care, singură, poate vindeca de chinurile dragostei. Aceste texte, în care ideea sacrificiului şi comuniunii sînt evidente, au răspîndire limitată la zonele laterale ale României şi presupunem că au funcţionat ca texte de incantaţie în farmecele de dragoste, în care fundamentală era comuniunea prin ingurgitare şi ispăşirea prin chin.

Manifestările aceluiaşi motiv în specii cu funcţii diferite, în mod mai mult sau mai puţin evident legate de ceremonialul căsătoriei, pot duce la acreditarea ideii existenţei unei funcţii ceremoniale pe care a avut-o motivul şi implicit textul în care s-a manifestat, cu deosebire în ritualul de căsătorie sau prenupţial (pregătirea zestrei în cadrul şezătorilor sau clăcilor, pregătirea alimentelor rituale pentru ospăţul de nuntă). Funcţia incantatorie este evidentă în toate formele de manifestare ale motivului. Prezenţa lui în specii atît de diverse şi conotaţia rituală, apropierile posibile între acestea şi riturile antice cu deosebire riturile orfice, pledează pentru o mare vechime a lui pe arealul folcloric al României.

LE « TOURMENT DES PLANTES » DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

L'article a pour but de poursuivre l'existence du motif narratif sur « le tourment des plantes » — K 555.1.1—2 dans les différentes espèces du folklore roumain : «le tourment du chanvre » dans les variantes des

[39] "It is not difficult to understand the general meaning of these myths : creation is always a sacrifice. A life is only "lent" through a self-sacrifice" (cf. Mircea Eliade, *Metallurgy* [...], p. 15).

[40] „Măi bădiţă, floare dulce, / Unde te-aş găsi, te-aş smulge / Şi-acasă la noi te-aş duce/ Şi te-aş răsădi-n grădină / Şi te-aş săcera cu milă / Şi te-aş face stog în parg / Şi te-aş îmblăti cu drag / Şi te-aş măcina mărunt / La morişca de argint / Şi te-aş cerne prin sprîncene / Şi te-aş frămînta-n inele /Şi te-aş da inimii mele / Doar s-o stîmpăra de jele" (cf. Sabina Ispas, Doina Truţă, *Index* [...], p. 162—163).

légendes concernant les jeunes filles visitées par les revenants pendant la veillée et celles des incantations contre « le point de côté »et « le tourment du blé » dans les variantes roumaines des contes fantastiques type AT511 A et celles de la chanson lyrique au thème érotique, type B 406. On met en évidence comme caractéristique « le groupe féminin », la veillée des jeunes filles nonmariées, l'existence de rituels liés à la pratique de la veillée et de répertoires rituels véhiculés à cette occasion. Les légendes qui racontent la violation des coordonnées rituelles de la veillée et l'attraction, de cette façon, des revenants, ont comme motif principal « le tourment du chanvre »; le même motif constitue le thème principal de l'incantation contre le point de côté. Il s'agit, en fait, de la prononciation d'une pratique répandue autrefois, celle du confectionnement de la «chemise de la peste » ou de la « chemise de la victoire » dans le but apôtropaïque. De cette façon on réalise une substitution sacrificielle ; racontant « le tourment du chanvre » on constitue l'image de la transformation du naturel et de l'organisation de l'amorphe, accomplissant un acte culturel, une structuration du cosmos au nivel humain.

Le conte fantastique AT 511 A et le texte lyrique à thème érotique, développent le motif du « tourment du blé ». Ici aussi la prononciation de ce tourment est en effet, l'actualisation d'un sacrifice accompli au début, qui avait comme but de détourner, de réprimer la violence, pour purifier le lieu et le temps où se déroulait la cérémonie du mariage.

Le motif du tourment des plantes est rapporté au culte de Dionysos, divinité de la fertilité et de la mort. Dans toutes les variantes des motifs existants est accréditée l'idée de possibles liaisons entre la manifestation du « tourment des plantes » et l'existence du culte dionysiaque sur le territoire de la Roumanie. Le motif apparaît en contexte, comme une connotation rituelle certaine, lié du moment du mariage et de la mort, ayant le rôle de médiateur entre les personnes en contact et en état de tension des esprits. Le prix de la récupération est le sacrifice de la plante. C'est une transformation de la nature, dans un nouvel ordre, avec de nouvelles fonctions et une autre existence. La création veut dire sacrifice.

Le même motif, exprimé chez des espéces avec de différentes fonctions, liées au rituel, va accréditer l'idée de l existence d'une fonction cérémoniale, qui a fait part du motif même et implicitement, le texte dans lequel il fut exprimé, dans le rituel du mariage et prénuptial.

Tout ceci confirme l'ancienneté du motif analysé sur le territoire folklorique de la Roumanie.

UNA DIN UNIVERSALELE NECUNOSCUTE ALE FOLCLORULUI ROMÂNESC

ADRIAN FOCHI

Nu știm ca cineva să se fi ocupat pînă acum în folcloristica noastră de celebrul subiect al „complexului lui Oedip", compus după analizele lui Sigmund Freud din două motive corelative : paricidul și incestul [involuntare]. Pentru că subiectul există în folclorul nostru, într-o formă dictată de etnia noastră, în două versiuni artistice deosebite (atît în versuri, cît și în proză) credem că nu este inutil să stăruim asupra lui, spre a-l cunoaște în interpretarea românească specifică.

Dacă ar fi să credem în ideea lui Freud, „complexul oedipian" ar fi un fenomen psihic general, reprezentînd o situație umană fundamentală. Iată ce scrie medicul vienez : „Chiar de cînd el mai este copil, fiul începe să arate pentru mama sa o tandrețe cu totul aparte : el o consideră ca bunul său propriu, văzînd în tată un fel de rival care îi dispută posesiunea acestui bun ; tot așa cum pentru fetiță mama este o persoană care tulbură relațiile sale afectuoase cu tatăl, ocupînd un loc pe care ea, fiica, ar dori să-l țină pentru sine. Tocmai pe calea observației aflăm noi la ce vîrstă timpurie trebuie să localizăm această atitudine căreia îi dăm numele de *complexul lui Oedip*, deoarece legenda care are drept erou pe Oedip realizează, neimprimîndu-le decît o ușoară atenuare, cele două extreme care decurg din situația de fiu : dorința de a-și ucide tatăl și de a se căsători cu mama"[1].

Prof. Henri H. Stahl ne oferă o privire mai generală asupra fenomenului cînd arată că „după părerea sa [e vorba de Freud], în sfera conștientă a psihicului uman iau naștere, încă din prima copilărie, tot soiul de idei și sentimente cu caracter dubios, în care Erosul are un cuvînt important de spus, precum de pildă în formarea „complexului oedipian". Ele sînt însă combătute de către o cenzură, punîndu-li-se adică opreliști

---

[1] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene.* Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu. București, 1980, p. 197. Pentru mînuirea cît mai corectă a ideii, dăm și definiția lui J. Laplanche și J.B. Pontalis, din *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 79, unde complexul lui Oedip este considerat ca fiind un „ansamblu organizat de sentimente de dragoste și ură resimțite de copil în raport cu părinții săi. În forma sa numită pozitivă, complexul apare ca în mitul regelui Oedip : dorința morții rivalului care este părintele de același sex și dorința sexuală față de părintele de sex opus. În forma negativă a complexului, situația este inversă, dragoste pentru părintele de același sex și ură față de părintele de sex opus. De fapt, aceste două forme se regăsesc, în diferite proporții, în forma completă a C.O." (Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*. București, 1980, p. 334—335).

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 131—143, București, 1984

din partea vieții sociale care impune anume reguli de comportament, atît cu privire la ce este bine și indicat a se crede și a se face, cît și la ceea ce, dimpotrivă, este interzis și tabu. Această cenzură socială ajunge însă a fi primită de fiecare individ în parte ca o regulă morală internă, față de care abaterile nu sînt îngăduite"[2]. Și sociologul român găsește o asemănare, pînă la identitate, a concepției lui Freud cu ceea ce afirmase E. Durkheim cînd arăta că toate faptele sociale sînt supuse unei „constrîngeri" externe exercitate de societate, dar care pînă la urmă se transformă în constrîngere internă, în formă de conștiință morală[3].

Bineînțeles, mitul lui Oedip nu a fost totdeauna interpretat în manieră sociologizantă (Durkheim) și psihanalitică (Freud), ci, pe măsura evoluției progresive a cunoașterii umane, complexul a fost interpretat și după alte curente de gîndire la modă, cum a fost, de pildă, metoda naturistă de interpretare a mitului[4], pe care a profesat-o, pe la 1875, marele cercetător L. Preller. În concepția acestuia, povestea veche a lui Oedip ar reprezenta o personificare a iernii ca și mitul lui Lykurgos Pentheus[5].

Este posibil ca observația psihanalistului vienez să fie adevărată, ca izvorîtă din observarea clinică a numeroase cazuri tratate de el în îndelungata lui carieră de medic practician, dar pe noi nu aceasta trebuie să ne intereseze în primul rînd. Pe noi ne preocupă nepotrivirea pe care o constatăm între legenda lui Oedip așa cum ne-a fost transmisă de tradiția mitografilor antici și dramaturgilor greco-latini și schema elaborată de Freud. Medicul însuși, în citatul dat de noi mai sus, vorbește despre o „ușoară atenuare", probabil o „deviere" de la propriul său model, dar pe el atenuarea aceasta nu l-a preocupat deloc. Noi sîntem interesați tocmai în cunoașterea și exploatarea acestei atenuări.

Pentru aceasta avem nevoie să rememorăm legenda lui Oedip. Laius, regele Tebei, și Iocasta [uneori Epicasta], soția sa, nu au copii. Bărbatul se duce la Delphi, rugîndu-se divinității să-i dăruiască un copil. Oracolul îi răspunde că zeul Apollo s-a îndurat de rugăciunea lui și că va dobîndi copilul mult dorit. Trebuie însă să fie foarte prudent, deoarece fiul ce i se va naște își va ucide tatăl și se va căsători cu mama. Deci o primă „atenuare" a schemei lui Freud. Între cele două motive (paricidul și incestul) nu este o consecuție determinată. Aceasta va ieși la lumină în continuare. Cînd se naște copilul, Laius poruncește Iocastei să-l sugrume, dar aceasta, de milă, refuză; pentru a preveni nenorocirile prevestite de oracol, îl înlătură din palatul regal. Ea cheamă un slujitor credincios căruia îi încredințează copilul spre a-l expune pe munte. Aflat de altcineva, copilul e crescut într-o altă familie, pînă cînd regele din Corint, Polybe, și soția sa, Meropa, lipsiți și ei de copii, îl iau la curte și-i dau o creștere princiară. Deci copilul crește

---

[2] Henri H. Stahl, *Eseuri critice*. București, 1983, p. 72—73.

[3] *Ibidem*, p. 73.

[4] După înșeptita clasificare a acestor metode, datorată lui W.S.Fox, *The mythology of all races. Greek and Roman*. New York, 1964, vol. I, p. LVIII—LIX.

[5] L. Preller, *Griechische Mythologie*. Ed. III, Berlin, 1875, vol. II, p. 343. Interesantă și nu lipsită și astăzi de interes este interpretarea marelui compozitor Richard Wagner în lucrarea sa *Opera și drama*, București, 1983, p. 151—157, care, în încercarea sa de a da o nouă formă operei muzicale, a discutat cu deplină sagacitate despre raportul dintre cuvînt și melodie, respectiv despre punctul nevralgic în care arta poetului se desparte de arta compozitorului.

într-o altă casă decît cea a părinţilor săi adevăraţi şi ideile şi sentimentele nelămurite ce se nasc în sufletul său au ca obiect persoane străine de familia sa. Este şi aceasta o „atenuare" a schemei lui Freud. În casa Meropei şi a lui Polybe, Oedip creşte cu credinţa că e fiul lor legitim. Dar printr-un accident nefericit, Oedip află că aceştia nu sînt părinţii săi adevăraţi şi se duce la Delphi să consulte oracolul spre a afla identitatea sa reală. Acolo i se repetă profeţia făcută lui Laius : că va fi ucigaşul tatălui său şi soţul mamei sale. Cum tînărul îi consideră pe Meropa şi Polybe părinţi adevăraţi şi îi iubeşte din toată inima, Oedip se decide să-i părăsească spre a nu se împlini profeţia atît de nelegiuită. Asistăm deci la o nouă „atenuare" a schemei lui Freud. Tînărul Oedip îşi iubeşte părinţii adoptivi, pe care îi crede părinţi adevăraţi, şi fuge din calea lor pentru a nu deveni nici ucigaş al tatălui, nici soţ al mamei.

Pentru a îndepărta nenorocirile legate de soarta sa, Oedip se hotărăşte să plece în lume, părăsindu-şi părinţii şi căutîndu-şi norocul aiurea. Plecînd spre Daulis, la o cotitură a drumului se întîlneşte cu un grup de oameni venind din sens opus şi nici unul nu vrea să cedeze întîietatea. Se ajunge la ceartă, de la ceartă la luptă şi Oedip ucide pe adversari. Scapă numai un slujitor care se întoarce la Teba şi anunţă moartea regelui Laius. Astfel, în ciuda tuturor precauţiilor, întîmplarea îi scoate faţă în faţă pe tată şi fiu ; e vorba de forţa oarbă a destinului, nu de rivalitatea amoroasă despre care discută Freud. Este o altă deviere de la schemă şi desigur cea mai importantă : nici Laius n-a ştiut că luptă cu fiul său abandonat şi de mult considerat mort şi nici Oedip n-a ştiut cine e omul cu care se luptă. El era ferm convins că Polybe era tatăl său, iar Laius era pentru el un străin oarecare. Neştiinţa amîndurora ni se pare argumentul esenţial ce infirmă teoria lui Freud. Oricum însă, prima parte a oracolului se îndeplineşte în mod absolut întîmplător, cu totul involuntar, pentru că aşa a decis destinul de care toţi eroii implicaţi în tragedie fug cu repulsie şi oroare. În rătăcirile sale Oedip ajunge la Teba, unde află cetatea într-o situaţie disperată. Un monstru teriomorf, sfinxul, s-a aşezat — din porunca zeiţei Hera — la poarta cetăţii şi opreşte intrarea sau ieşirea din oraş. El punea oamenilor o ghicitoare şi cum nimeni nu putea s-o dezlege, sfinxul devora toată populaţia cetăţii. Regele Creon promite că cel care va elibera oraşul de această calamitate va deveni rege în Teba şi va primi de soţie pe Iocasta, fosta soţie a regelui Laius, ca un semn al legitimităţii domniei. Numai Oedip e în stare să dezlege ghicitoarea sfinxului şi acesta se aruncă în mare. Oedip e proclamat salvator al cetăţii, e numit rege şi se căsătoreşte cu Iocasta, mama sa, fără să ştie care sînt raporturile sale reale cu aceasta. După teoria lui S. Freud, incestul este scopul în virtutea căruia s-au întîmplat toate cele povestite pînă acum. Totuşi observăm că şi de data aceasta lucrurile se petrec absolut întîmplător şi nu pentru că Oedip şi-ar fi iubit mama cu o tandreţe cu totul aparte şi ar fi dorit să se căsătorească cu ea. Am văzut doar cum el a fugit din Corint de lîngă Meropa, considerată de el drept mama sa bună. Pe Laius nu l-a ucis spre a-i lua soţia, ci în urma unei certe nefericite pentru întîietate.

Iată dar că schema propusă de Freud nu se suprapune peste datele vechii legende greceşti, devierile de la schemă fiind mai numeroase, mai mari şi mai importante decît aşa-zisele asemănări. De fapt, legenda e formată numai din asemenea „atenuări" de la schemă. În cel mai bun

caz putem spune că denumirea schemei lui Freud nu corespunde cu faptele povestite. Nu negăm posibilitatea ca schema propusă de el să fie plauzibilă, dar nu o putem pune în legătură cu legenda lui Oedip, decît făcînd un abuz nepermis cu cuvintele. Motorul legendei lui Oedip este destinul, nu libidoul, indiferent cum l-am defini. Şi destinul poate funcţiona orb şi absurd în viaţa unui om, cu o forţă inexorabilă ca o dezlănţuire a părţii neguroase din psihologia umană, exact aşa cum au vrut să exprime vechii greci prin mitul lui Oedip.

În mitologia grecească mai există două legende similare : cea a lui Telegonos şi a lui Odysseus şi cea a lui Althaimenes şi Catreus. În prima Thiresias îl prevenise pe Odysseus că va fi ucis de propriul său fiu. El, ştiindu-se numai tată al lui Telemah şi ţinînd să-şi cruţe fiul de o asemenea nelegiuire, se decide să plece pe neştiute din Ithaca. Dar eroul mai avea un fiu, despre care nu ştia nimic; el îi fusese născut de Circe, după plecarea sa spre patrie. Acest tînăr numit Telegonos, ştia de la mama sa cine era părintele său şi pleacă în căutarea acestuia. Obligat să practice pirateria, el se întîlneşte cu o ceată condusă de Odysseus şi se ajunge la luptă. Apărîndu-se, Telegonos îşi omoară tatăl, fără a-l cunoaşte. După unii mitografi, Telegonos s-ar fi căsătorit cu Penelopa, prima soţie a tatălui său, deci nu cu mama sa şi ar fi avut un fiu numit Italus, care a dat apoi numele său Italiei. Şi în cazul de mai sus, totul se petrece fără ca eroii să ştie cine sînt în realitate, împinşi de fatalitate şi nu de alte impulsuri psihologice necontrolate. Telegonos îşi caută tatăl nu din dorinţa de a-l ucide, ci spre a-l cunoaşte — deci din dragoste filială neconsumată; el se căsătoreşte cu soţia tatălui său, dar nu cu cea care i-a fost mamă[6].

Lui Althaimenes, oracolul i-a prevestit că va ajunge ucigaşul tatălui său. De groaza unei asemenea nelegiuiri, el fuge de acasă şi se stabileşte în insula Rodos. Tatăl său, Catreus, care-l iubea nespus de mult, pleacă după el spre a-l convinge să se întoarcă acasă, în Creta. În Rodos, el debarcă împreună cu însoţitorii lui în timpul nopţii şi din cauza întunericului se ajunge la ceartă cu localnicii. Althaimenes aruncă lancea în mulţimea atacatorilor, fără să ştie pe cine loveşte şi, în acest fel, îşi ucide tatăl. A doua zi, cunoscîndu-şi fapta, se retrage în singurătate, murind de durere. Episodul incestuos din final lipseşte[7]. Cazul acesta este încă mai elocvent pentru independenţa celor două motive care compun „complexul lui Oedip". Încă în antichitate, ambele motive circulau independent, neexistînd — în mod obligatoriu — o condiţionare succesivă între paricid şi incestul matern. Paricidul nu urmăreşte relaţia incestuoasă, iar incestul nu este urmarea dorită a paricidului. Se pare că aceste două legende din urmă sînt exerciţii pregătitoare pentru marea construcţie care va fi legenda lui Oedip, tot aşa însă cum pot fi desprinse din acel complex, pentru a face faptele suportabile oarecum.

Pentru noi devine clar că modelul lui Freud nu este obligatoriu şi nici stabil : între cele două motive care îl compun nu există o condiţionare reciprocă şi teza medicului austriac cade confruntată cu mărturiile folclorice. Lupta dintre tată şi fiu este un loc comun în folclorul universal,

---

[6] *Ibidem*, vol. II, p. 468—469; Paulys, *Realencyclopädie der classischen Alterlumwissenschaft*, 1937, vol. XVII, col. 1950, 1990.

[7] Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică*. Bucureşti, 1981, p. 381.

dar cauza luptei este întotdeauna de altă natură decît Erosul. Cauza principală a luptei dintre tată și fiu este necunoașterea combatanților, cum s-a întîmplat la Oedip, la Telegonos și la Althaimenes. Stith Thompson cataloghează motivul la sigla N. 731.2[8] și accentuează asupra acestei situații : "Father-son combat. Neither knows who the other is" și îl află la germani, irlandezi, englezi, islandezi, greci, arabi, persani, chinezi, filipinezi, havaieni. Este sigur că răspîndirea motivului este mai întinsă decît a putut consemna învățatul, deoarece pune în discuție una din cele mai ascuțite situații dramatice cu putință, fără a mai avea nevoie de completarea explicativă a incestului, involuntar și el. Motivul se bazează pe necunoașterea combatanților, de fapt acolo unde nu există, din anumite motive, posibilitatea recunoașterii aristotelice. Dacă recunoașterea are loc, motivul se desființează, fie că e vorba de paricid, fie de incest. Aceasta este adevărata funcție a recunoașterii și în direcția aceasta nu s-a adus încă nimic nou de la Aristotel încoace. V.I. Propp introduce funcția la nr. XXVII, dar fără a discuta asupra valorii artistice a diferitelor categorii de recunoașteri cum făcea filozoful grec[9]. La noi, s-a discutat în continuarea lui V. I. Propp[10], arătîndu-se că funcția aparține narațiunii în genere, nu numai unor anumite categorii de narațiuni : basm sau cîntec epic. Exemplele ce se dau au în vedere împiedicarea altor situații dramatice decît cele ce ne preocupă aici : paricidul și incestul. Ceea ce lipsește în ambele studii este faptul că funcția nu e definită ca o piedică în calea unei nelegiuiri, de fapt ca o trecere de la inconștient la conștient. Or, recunoașterea are rolul de a remedia necunoașterea, este — după cum a arătat Aristotel — „trecerea de la neștiință la știință"[11]. Este exact ceea ce recunoaște și Freud. Această trecere are darul de a schimba în continuare datele narațiunii : lupta dintre tată și fiu nu mai are loc, incestul matern este evitat. E adevărat că dacă recunoașterea are loc după consumarea motivelor narațiunii pe direcția apucată de la început, povestirea cîștigă în tragism ; drama nu se mai poate repara ; în timp ce o recunoaștere anticipativă slăbește tensiunea textului, îl edulcorează și-l face mai ușor suportabil. Despre acestea discută încă Aristotel, chiar în legătură cu tregedia lui Oedip. Recunoașterea duce la răsturnarea acțiunii în sensul contrar. Legenda lui Oedip aduce recunoașterea după consumarea tuturor nenorocirilor și cuprinde, după gînditorul grec, „cea mai frumoasă recunoaștere"[12]. Și este cu atît mai tragică soarta eroului, cu cît el însuși se luptă din răsputeri pentru aflarea adevărului, dar fiecare acțiune a lui este răsturnată în contra intențiilor sale, așa fel încît, pînă la urmă, el se luptă pentru propria sa prăbușire. Necunoașterea și recunoașterea sînt cele două mari opoziții care stau la temelia legendei oedipiene și nu rivalitatea erotică dintre tată și fiu pentru a beneficia de afecțiunea femeii (soția unuia și mama celuilalt), cum explică medicul vienez. Una este ca o întîmplare să se petreacă din cauza alteia și cu totul altceva este cînd vine după alta, din pură secvență, nu din cauzalitate.

---

[8] Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature*. Copenhaga, 1957, vol. V.

[9] V.I. Propp, *Morfologia basmului*. București, 1970, p. 62—63.

[10] Sabina Ispas, *Obesrvații cu privire la funcția „recunoașterii" în baladă*. „Revista de etnografie și folclor" 16 (1971), p. 225—230.

[11] Aristotel, *Poetica*. București, 1957, p. 36.

[12] *Ibidem*, p. 36.

Că este așa cum credem noi ne convinge o versiune folclorică românească a acestui mit. Este vorba de cîntecul bătrînesc *Ursitoarea*, cu nr. 68 din culegerea lui Cristea Sandu-Timoc[13]. În 181 de versuri de 7/8 silabe se povestește întreaga legendă a lui Oedip, în condițiile specifice ale oralității din zona românească a Timocului în Iugoslavia. Pînă acum nu s-a ocupat nimeni de acest cîntec, așa că relevarea subiectului și discutarea sa devin o cerință științifică imperioasă.

Iată rezumatul tematic al acestei atît de interesante piese. Undeva, într-un sat mic de lîngă Țaligrad, o nevastă tînără naște un băiat. La trei zile, după o credință generală cu rădăcini străvechi, sosesc cele trei ursitori ca să hotărască soarta viitoare a copilului. Prima i-a ursit să moară împușcat, cea de a doua să moară spînzurat, cea de a treia — a cărei menire este definitivă[14] — să se căsătorească cu mamă-sa. Tînăra mamă aude cele ursite copilului și spune bărbatului ce soartă i-au menit ursitorile. Lipsește, precum se vede, prorocirea paricidului. După un prim moment de derută cînd tatăl era să-și împuște copilul, îndeplinind prezicerea primei ursitori, părinții își revin și se hotărăsc să îndepărteze pe copil de casă. Îl pun într-un butoi și-i dau drumul pe apa Dunării la vale. E vorba de motivul repertoriat de Stith Thompson la sigla M. 371 : „Exposure of infant to avoid fulfillment of prophecy", despărțit de motivul lui Oedip la sigla M.371.2 : „Exposure of child to prevent fulfillment of paricid prophecy". Trei zile a plutit butoiul pe apă, pînă s-a oprit lîngă niște șlepuri. Șleparii (marinarii de pe aceste vase) pescuiesc butoiul, află copilul și-l cresc la ei pînă îl fac fecior de 17 ani. Atunci îi spun cum l-au găsit pe apă, cum l-au crescut și-l sfătuiesc să-și caute pe undeva vreun stăpîn pe lîngă care să-și cîștige existența. Băiatul pleacă în lume și, umblînd el să-și facă un rost, se întîlnește cu tatăl său, fără a se recunoaște reciproc, bineînțeles. Ei intră în vorbă și tînărul îi spune ce caută. Tatăl său îi oferă slujba de pîndar la vie și tînărul o primește. I se dă un consemn foarte aspru : să împuște pe oricine ar intra în vie în timpul nopții. Mîncarea i se aducea pe seară, dar o dată stăpînul a uitat și a venit la vie noaptea. Conform consemnului, tînărul trage cu pușca și își omoară stăpînul [amănunt ce lipsea din prorocia ursitorilor]. A doua zi, sluga coboară în sat, aducînd stăpînei vestea cea rea. Femeia își îngroapă soțul și după o vreme propune tînărului s-o ia de nevastă. Acesta acceptă cu bucurie, deoarece se vede stăpîn pe o avere considerabilă și știe să s-a isprăvit cu slugăritul său permanent. Nunta are deci loc. După nuntă, femeia observă că amîndoi seamănă prea tare între ei și se informează despre identitatea lui. El îi spune că e copil lepădat de părinți într-un butoi, că a fost crescut de niște șlepari milostivi care acuma i-au dat drumul în lume, să se căpătuiască singur. Femeia îl recunoaște numai după povestire, dar apoi și după picioarele strîmbe, căci copilul nu fusese înfășat de mic și incestul este evitat. Tînărul rămîne însă cu mamă-sa.

Cea mai superficială lectură a acestui text scoate în evidență înrudirea sa netăgăduită cu legenda lui Oedip, bineînțeles cu modificări ce țin de timp, de loc și de mentalitate. Părinții nou născutului află direct

---

[13] Cristea Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*. București, 1967, p. 135—137.

[14] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*. București, 1976, p. 351 : cea mai mică sau cea șchioapă are ultimul cuvînt și decizia ei e inexorabilă.

de la ursitori care va fi soarta copilului, la fel cum în antichitate Laius află de la Pithia care va fi soarta lui Oedip. Copilul este îndepărtat spre a nu se împlini ursita, dar nu prin expunerea sa pe munte (topos frecvent pentru acea epocă și lume), ci este lăsat pe apă (după un alt topos tot atît de vechi și de frecvent). Copilul e aflat de niște șlepari (neologism explicabil în zona Dunării, unde acest fel de transport este ceva foarte comun) și crescut de aceștia pînă cred că el își va putea agonisi singur existența. Lipsește episodul plecării lui Oedip de acasă ca să-și cruțe părinții [adoptivi] de efectele profeției. În căutare de lucru, tînărul se întîlnește absolut accidental cu adevăratul său tată și, cum este normal după datele problemei, nu se ajunge la recunoașterea personajelor. Tînărul intră în slujbă la propriul său părinte și execută întocmai consemnul fixat de acesta : tatăl cade victima propriului său consemn. E deci vorba de un accident tipic. Din desfășurarea de pînă acum a textului nu rezultă că tînărul argat și-ar fi cunoscut mama și că ar fi putut face un sentiment oarecare pentru ea, opunîndu-l stăpînului său. El stătea la vie, unde i se aducea de mîncare de către stăpîn. Nu se pune așadar problema unei eventuale rivalități amoroase între cei doi bărbați. Evident în crima tînărului trebuie să vedem o simplă întîmplare, de fapt necunoașterea raportului real de rudenie dintre personaje. E de adăugat aici și circumstanța atenuantă a consemnului călcat de stăpîn și respectat de slujitor. Intrăm în absurd, dar ieșim din psihanaliză. După comiterea crimei, tînărul coboară în sat și duce stăpînei sale vestea despre cele petrecute. Singurul lucru pe care îl putem gîndi în ocurență e faptul că tînărul de pripas și-ar fi ucis stăpînul, pentru ca o dată cu femeia să pună mîna pe averea mortului, făcîndu-și un rost în lume pe baza unei crime. Am putea eventual bănui că e vorba de o crimă cu substrat economic, dacă textul nu ar fi destul de clar spre a nu permite o asemenea interpretare. Pentru așa ceva s-ar fi cuvenit ca inițiativa amoroasă, cu care se continuă cîntecul, să-i aparțină tînărului, ideea căsătoriei sale cu stăpîna averii să încolțească în mintea lui. Dar textul e foarte limpede și nu permite nici un dubiu : femeia este cea care are ideea însoțirii dintre ei. Abia acum aflăm că și tînărului soluția îi surîde, deoarece se vede fixat locului și devenit stăpînul unei averi la care nici nu visa măcar. Faptul că inițiativa este a femeii mută din nou jaloanele schemei lui Freud. Nunta are loc, dar asupra acestui moment se trece repede și ușor, nu se insistă decît după recunoașterea personajelor, înainte de consumarea căsătoriei, deci de comiterea incestului. În acest punct din desfășurarea narațiunii, cîntărețul Sima Prunaru oprește cascada fărădelegilor, folosind un loc comun, pe care noi l-am numit „recunoașterea" și l-am prevăzut cu nr. 105 în repertoriul analitic al formulelor de tipul *loci communes* în cîntecul epic tradițional al românilor[15]. Acest loc comun conduce totdeauna la recunoașterea personajelor. Un personaj — de data aceasta femeia — observă că între amîndoi există o asemănare fizică foarte mare și se simte obligată să ceară informații suplimentare de la celălalt. Tînărul îi povestește ceea ce a aflat de la salvatorii săi, dar simpla povestire nu e suficientă și atunci se recurge la o dublare a recunoașterii cu ajutorul unui semn corporal : tînărul are picioarele strîmbe deoa-

[15] Adrian Fochi, *Estetica oralității*. București, 1980, p. 322.

rece n-a fost înfăşat în timpul prunciei. Acesta devine pentru amîndoi semnul hotărîtor, îşi dau seama că sînt mamă şi fiu, iar incestul este evitat. Acest amănunt deosebeşte versiunea folclorică românească a legendei lui Oedip de versiunea străveche grecească, tocmai la unul din motivele principale discutate de Freud şi despărţind „complexul" acestuia în părţile sale componente. Desigur, sînt şi alte deosebiri între cele două versiuni, dar de mai mică importanţă. Lipsa din final este însă o diferenţă fundamentală, de care trebuie să se ţină mereu seama în continuare. După psihanalişti, scopul tuturor celor povestite este realizarea incestului, or în textul românesc de care ne-am ocupat tocmai acest moment lipseşte. Paricidul este un act gratuit. Celelalte deosebiri dintre versiuni sînt de culoare locală : la greci lucrurile se petreceau în palatul regal, la români într-un sat tradiţional şi din această situaţie de bază derivă toate celelalte abateri. Reţinem numai una din ele : tînărul află că şi-a ucis tatăl, dar cîntecul nu întîrzie asupra acestui amănunt în nici un fel (nici ca proces psihologic, nici ca intervenţie socială). Aceasta arată că subiectul trebuie să fie foarte vechi la români, din moment ce justiţia e o chestiune de familie şi nu de societate.

Este acum cazul să arătăm aici că dacă subiectul, aşa cum l-am descris mai sus, este o raritate în cuprinsul cîntecului epic românesc, el se întîlneşte mai frecvent printre basmele noastre. Adolf Schullerus îl trece la nr. 931 cu următorul comentariu : „Der ausgesetzte Sohn heiratet die verwitwete Mutter", ceea ce înseamnă : „Fiul expus se căsătoreşte cu mama sa devenită văduvă"[16]. Descrierea lui nu e tocmai corectă, deoarece nu ni se spune cum a devenit văduvă mama, or tocmai acest amănunt are — din punctul de vedere al lui Freud — ponderea cea mai mare în naraţiune. Dar în basmul cules de Pauline Schullerus, de la Nicolae Duda din Alţina, aflăm şi episodul uciderii neintenţionate a tatălui. Varianta aceasta e foarte apropiată de cîntecul timocean. Doi tineri căsătoriţi sufereau că nu aveau copii. În urma rugăciunilor lor, dobîndiră un băiat, căruia ursitorile îi meniră să devină ucigaş al tatălui şi soţ al mamei. Bunica a auzit prezicerea ursitorilor şi a spus părinţilor ce îi aşteaptă din partea copilului atît de dorit. Ei se decid să-i dea drumul pe apă într-o lăduţă şi îi leagă la gît un ineluş. Lada pluti pe apă timp de 16 ani, cînd deodată fu zărită de doi pescari. Aceştia o scoaseră la mal, o deschiseră şi aflară acolo un băiat mare de 16 ani. Unul din pescari, care era bogat dar nu avea copii, îl înfie pe dată şi-l luă la dînsul. Într-o bună zi, băiatul ceru tatălui său adoptiv să-l lase să plece în lume, deoarece dînsul nu ştia nimic despre lumea aceasta. I se îngădui şi băiatul merse pînă ajunse la adevăratul său tată. Acesta avea o vie şi-l trimise pîndar, sub cuvînt ca să împuşte pe oricine ar intra în vie fără a-şi declina identitatea. Peste noapte, bătrînul se duce să-şi controleze sluga şi nu răspunde la somaţiile sale. Se împlini astfel prima parte a prezicerii : fiul ucide pe tată fără să vrea şi fără să ştie. Femeia văzînd că soţul ei întîrzie se duse să-l caute şi-l află mort. Pe tînăr îl păstră pe lîngă casă „deoarece era harnic şi vrednic la toate". Mai tîrziu se căsătoriră şi trăiau în cea mai bună înţelegere. Li se născu un copil la care ţineau ca la

[16] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchen-varianten*. Helsinki, 1928, p. 62 [FFC No 78].

ochii din cap. Într-o zi merseră la muncă în cîmp și lăsară copilul alături. Dar copilul plîngea atît de tare încît mamă-sa nu-l putea potoli cu nici un chip. Ea își trimise soțul să încerce el liniștirea copilului și el reuși să-l facă să tacă făcînd să-i sclipească pe dinaintea ochilor inelușul ce-i fusese cîndva legat la gît. Femeia curioasă de liniștirea bruscă a copilului veni să vadă cum s-au petrecut lucrurile. Cînd a văzut inelul, îndată l-a recunoscut și și-a dat seama că s-a împlinit și cea de a doua parte a prevestirii. Spuse deci soțului ei totul și, pentru a evita alte nenorociri mai mari în viitor, îl sfătui să plece în lume. Tînărul fu de acord, dar îi promise că va merge întîi pe la casele ursitorilor spre a le cere socoteală de ce i-au menit o soartă atît de nefericită. Povestea continuă cu alte peripeții, dar pe noi nu ne mai interesează în continuare, ci ne oprim aici, decupînd din ea numai partea ce ne interesează : „complexul lui Oedip" (paricidul și incestul)[17].

Constatăm așadar că subiectul cîntecului timocean nu este un unicat artistic la români, ci apare în proză și în Transilvania. Din catalogul lui Adolf Schullerus aflăm că o altă variantă românească din Transilvania se află în colecția lui Franz Obert[18], iar o variantă aromână a fost publicată de Pericle Papahagi[19]. Deci subiectul oedipian este mult mai răspîndit la români și aflarea sa la aromâni, timoceni și transilvăneni ne încredințează că ține de perioada de comunitate străromână. Un al patrulea text în proză, pe care nu l-a știut Adolf Schullerus, lărgește mult aria de răspîndire a subiectului la români. Textul e din Moldova de nord, din satul Bozieni, aparținînd orașului Săveni, jud. Botoșani. A fost cules de Dumitru Furtună și publicat înainte de primul război mondial încă[20], așa încît lipsa lui la A. Schullerus rămîne neexplicată, mai ales că el citează culegerea. În loc de ursitori, apare un zodier care prezice trei fărădelegi (seducerea unor călugărițe, omorul tatălui și incestul matern). Copilul e închis într-o lădiță și dat pe apă. Călugărițele îl

---

[17] Pauline Schullerus, *Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal*. București, 1977, p. 357—362.

[18] Franz Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*. Archiv d. Ver. siebenb. Landeskunde, Bd. 42, S. 381—494 (85 Nr. S. 495—501).

[19] Pericle Papahagi. *Basme aromâne și glosar*. București, 1905, nr. 110. Textul aromân are următoarea structură : Niște oameni aveau nouă copii și cînd să se nască cel de al zecelea veniră ursitorile (în dialect mirile<moirele grecești) și-i preziseră că tatăl său va muri și de asemenea și cei nouă frați, iar dînsul se va căsători cu mama sa. Din capul locului, lipsește paricidul. Femeia leapădă pruncul nou născut la rîu, unde îl află un străin căruia i se face milă de copil, îl ia la el și-l crește. Cînd se făcu mare, copilul se informă despre numele lui și la stăruințele sale află adevărul. Îi veni dorința legitimă de a-și căuta părinții și pleacă în lume. Ajunse într-un sat necunoscut și trase la o bătrînă. Aceasta, aflînd că el nu are pe nimeni îi propuse să se însoare cu o văduvă din sat, căreia îi murise și soțul și toți copiii. Nunta se făcu și, după mulți ani, soția își întrebă soțul despre neamurile sale și astfel află că el nu era altul decît propriul ei copil. Recunoașterea avu loc și prezicerea ursitorilor se împlini. Textul a fost cules din Turia—Epir și se află între p. 361—362. Cuprinde numai motivul incestului matern involuntar, lipsește motivul paricidului pus în slujba incestului. Probabil că o comparație cu materialul neogrec ar putea explica această situație, dar pe noi ne-ar duce prea departe. Materialul aromân se așază destul de departe de ceea ce aflăm la românii timoceni și la dacoromâni. Vechimea subiectului e incontestabilă, dar unitatea lui nu există decît la dacoromâni și timoceni. Important de reținut e faptul că, motivul incestului nu apare ca o consecință a paricidului ; poate exista independent de primul. Deci încă o dată schema psihanalitică nu se validează prin confruntarea cu materialul artistic.

[20] Dumitru Furtună, *Vremuri înțelepte. Povestiri și legende românești*, București, 1913, p. 82—85, de la Ion a Popii.

află şi-l cresc, dar el le seduce şi e alungat de la mănăstire. Căutîndu-şi o slujbă, tînărul ajunge în serviciul tatălui său care-l face pîndar la vie cu consemnul de a trage cu puşca în orice vizitator nocturn. Vroind să încerce credinţa slujitorului, stăpînul (adică tatăl) e împuşcat. Stăpîna îi propune tînărului să trăiască împreună şi, o dată, căutîndu-i în cap, dă peste o zgîrietură. Întrebîndu-l de unde o are, el povesteşte că a fost lepădat de părinţi şi semnul e de la un cui cu care fusese închisă lădiţa, după spusele călugăriţelor care îl aflaseră. Continuînd să-şi povestească viaţa, femeia îl recunoaşte drept fiul ei, reamintindu-şi de prezicerea zodierului. Astfel, incestul matern este evitat, povestea punînd un accent foarte puternic pe sentimentele lor de vinovăţie. Tînărul este iertat atunci cînd turma de oi negre pe care o paşte se transformă în oi albe, iar mama cînd reuşeşte să însufleţească cu lacrimile ei o buturugă de măr pînă o face să rodească. Cu toate adausurile semnalate, constatăm existenţa celor două motive oedipiene, dar cu evitarea incestului matern; în rest, povestirea urmează acelaşi model: tînărul ajunge pîndar de vie, are adică o armă asupra sa şi îşi ucide tatăl. Partea a doua a profeţiei nu se mai îndeplineşte, probabil fiindcă la români incestul trezeşte acea „teroare sacră" de care vorbeşte Sigmund Freud[21].

Ceea ce e desigur important e faptul că subiectul trăieşte la români în două forme deosebite : în proză şi în versuri. Aceasta ne îndreptăţeşte să credem că în trecut subiectul trebuie să fi fost mai răspîndit decît cunoaştem astăzi, din moment ce afectează cele două principale genuri narative : basmul şi cîntecul bătrînesc. De altfel, credinţa populară în ursitori este general atestată la români, pînă către sfîrşitul secolului trecut[22]. Dar subiectul este cunoscut şi de alte popoare sub formă de basm. Astfel, îl aflăm la ucraineni şi la ruşi[23], unde se pare să fi ajuns prin surse bizantine.

Se cuvine deci să menţionăm aici faptul foarte important că am mai identificat la noi un subiect care circulă într-o formă dublă (în versuri şi proză), după altele cîteva cunoscute de mai nainte : *Mizilca*[24], *Meşterul Manole*, *Călătoria fratelui mort*[25]. Acesta nu este un fenomen care poate rămîne indiferent pentru cercetare, ci merită un studiu aparte, deoarece apartenenţa unor subiecte la două genuri narative nu poate fi fără consecinţe pentru structura povestirilor şi pentru formele de artă pe care le îmbracă. Un text în plus nu e mult, dar pus laolaltă cu celelalte începe să vorbească altfel.

Dar analiza noastră a arătat că adeseori „complexul oedipian" se scindează în două, între motivele componente nemaiexistînd nici o relaţie de condiţionare narativă. De obicei lipseşte motivul incestului matern,

---

[21] Sigmund Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris, 1924, p. 32—33.

[22] S.Fl. Marian, *Naşterea la români*. Bucureşti, 1892, p. 149—160; Ion Muşlea — Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele* lui B.P.Hasdeu. Bucureşti, 1970, p. 427—428; Adrian Fochi, *Datini şi eresuri*, p. 349—353; vezi şi Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*. Bucureşti, 1976, p. 427, rezumînd textul Paulinei Schullerus.

[23] *Восточнославянская сказка. Сравнительный указатель сюжетов. Leningrad, 1979, p. 238, nr. 931. Кровосмеситель [Андрей Критский] = Incest [Andrei Cretanul].*

[24] Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*. Folclor literar 1(1967), p. 5—12.

[25] Ion Nijloveanu, *Basme populare româneşti*. Bucureşti, 1982, p. 301 (Meşteru Manolea), p. 399 (Costandin strigoi).

cel care — în concepția lui Freud — regizează subiectul în toată complexitatea sa. Rămîne numai lupta dintre tată și fiu, pentru care am oferit unele exemple, dar care acum trebuie să ne preocupe în mod direct și special. Pe lîngă subiecte celebre ca *Sohrab și Rustem* sau *das Hildebrandslied*, care s-au bucurat de o literatură considerabilă, se cuvine să punem și materialele românești paralele, întrucît nu sînt cu nimic mai prejos ca cele aici menționate. Nu ne oprim asupra acestor subiecte celebre[26], ci ne ocupăm numai de prezentarea textelor românești. În catalogul cel nou al lui Al.I. Amzulescu[27] se dau trei subiecte de cîntec epic, care au în structura lor motivul luptei dintre tată și fiu, așezîndu-se astfel alături de cele mai cunoscute piese de acest fel. Din păcate, materialul românesc nu s-a învrednicit pînă acum de o tratare monografică și nu este cunoscut nici în țară, nici în străinătate, ceea ce este evident spre paguba noastră. Primul caz e cunoscut în 6 variante bănățene, deci are o circulație limitată la colțul sud-vestic al țării, iar în Iugoslavia vine în contact cu zona Timocului. Poartă numărul de ordine 12(16) : *Copilaș de turc*. E vorba de un copil năzdrăvan, cu o forță excepțională, care, adus în fața împăratului, cere ca acesta să-i dea viteji cu care să se înfrunte. Îndrăznește numai eroul sîrb Marcu Cralievici. Lovindu-se cu buzduganele sau întrecîndu-se în alergarea cailor, copilul e gata să-și ucidă adversarul. Marcu îl întreabă din ce neam se trage și află că precocele viteaz e chiar fiul său, născut de o birtășiță. Alteori mama copilului se ivește la timp pentru a-i despărți pe luptători, care amîndoi ar fi frați buni, fiii săi. Lupta încetează și se încinge o mare petrecere de bucuria regăsirii și recunoașterii. Nu se ajunge la moartea nici unuia din combatanți, deoarece toposul recunoașterii funcționează perfect, în concordanță cu rostul său artistic, fie din spusele eroilor, fie din intervenția mamei.

Cel de al doilea caz de acest fel [nr.28(38)] pune față în față pe Novac și pe fiul său, născut de Livda cîrciumăreasa. Fiul o silește pe mamă să-i spună cine e tatăl său și, aflînd că e Novac, pleacă în căutarea acestuia. El reușește să biruie pe toți Novăceștii trimiși să-l întîmpine și se recunoaște prin încleștarea voinicească cu tatăl său. Nu se ajunge nici de data aceasta la paricid, care e evitat prin convenția recunoașterii. Ca difuziune, subiec-

---

[26] În lupta dintre tată și fiu, *Rustem*, tatăl, îl ucide pe *Zorab*, fiul.

Oferim aici momentul de căință al bătrînului oștean. Onoarea vitejească i-a împiedicat pe luptători să țină seama de semnele de recunoaștere :

— Căința mi-e nespusă de ce-am făcut și-aștept
pedeapsă, fără margini, cum e cinstit și drept.
Mi-am nimicit odrasla, mlădița mea din trunchi
pierind cu fier în piept și ruptă din rărunchi.
Puternic, vajnic, tînăr, cu mintea lui copilă,
mă întrecea în vorbă, în dragoste și milă,
virtuțile de seamă ce omul deslușesc
de fiarele ce urlă, ce rup și nu grăiesc.

Vitejiile lui Rustem. Repovestite de Romulus Dinu după *Șah-Nameh (Cartea șahilor)* de Firdousi. București, 1978, p. 155. În vechiul cîntec despre Hildebrand nu știm cum s-a soldat lupta ; finalul textului nu ni s-a păstrat. În versiunea baladică eroii se recunosc, iar tatăl e recunoscut cu toposul inelului lăsat să cadă în pahar și de mamă, „doamna Utte".

[27] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. București, 1981, nr. 12(16), 28(38) și 34(45). Studiul lui A. van Gennep, pe această temă, din volumul său *La formation des légendes*, Paris, 1910, este astăzi mult depășit. Valorificabilă numai bibliografia. Vezi p. 235—252.

tul e mult mai răspîndit decît primul şi acoperă aproape întreaga suprafaţă a ţării. Numai în Dobrogea lipseşte, în rest îl aflăm pînă în Bucovina.

Ultimul cîntec de acest fel, cu numărul 34(45) şi numele *Novac şi Balaban*, are următorul rezumat tematic : „De la masă, Novac şi Balaban aud strigătul provocator al Voinicului sărac. Bătrînii îşi încearcă pe rînd vitejia, dar sînt biruiţi la aruncarea buzduganului. Întrebîndu-l din ce neam este, află că viteazul e Ioviţă, fiul văduviţei din Ţarigrad şi al lui Novac, care-i recunoaşte inelul". Deci nici în acest cîntec lupta nu se termină cu moartea unuia dintre combatanţi. Are loc şi de data aceasta recunoaşterea tatălui şi fiului, cu ajutorul unui alt topos curent, şi anume toposul inelului. Textul e destul de rar (se cunosc numai două variante), ambele din Muntenia.

Ca în *Hildebrandslied*, în versiunea sa veche, se ajunge la luptă, dar, după primele momente de încordare, are loc recunoaşterea eroilor şi lucrurile iau un deznodămînt favorabil. Lipseşte şi asprimea brutală a dialogului, care caracterizează cîntecul germanic şi care constituie, de fapt, miezul însuşi al compunerii. Lupta se dă între doi eroi care nu se cunosc şi numai întîmplarea face ca să se afle faţă în faţă tatăl cu fiul. Lupta lor are alte motive decît stăpînirea unei femei, de obicei e vorba de onoarea vitejească a celor doi adversari.

Toate acestea arată că schema lui Sigmund Freud numită „complexul lui Oedip" nu se bizuie pe nici o realitate artistică şi e o chestiune de imaginaţie. Descoperind un mecanism psihologic adevărat, învăţatul a încercat să găsească resorturile sale în creaţia orală şi aici a greşit, deoarece folclorul nu ne oferă nimic comparabil cu schema sa, după cum sperăm s-o fi putut demonstra mai sus. Nici cele două motive luate la un loc, sub forma acelui „complex al lui Oedip" şi nici cele două motive luate separat nu îndreptăţesc teoria lui Freud. Ne pare bine că în această dezbatere ne-am putut folosi de materialele româneşti, atît de puţin cunoscute şi pînă acum încă nepuse la contribuţie.

UN SUJET UNIVERSEL INCONNU DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

Tout le monde instruit connaît l'horrible tragédie d'OEdipe Roi aux prises avec un destin absurde et injuste, soit à travers la mythologie ou la dramaturgie gréco-latine (Sophocle, Sénèque), soit par la psychanalyse qui en a fait la clef de voûte de sa théorie. On sait moins ou aucunement quel est le sort du sujet dans le monde du folklore. Dans la prose populaire, le sujet peut être rencontré sur une aire plus large (Stith Thompson, *Motif Index*, R. 131.3.1), mais on ne connaissait pas sa présence dans la poésie populaire. Or, l'auteur l'a trouvé parmi les chansons épiques roumaines et ceci justifie cette étude. Tout comme le sujet antique, le poème roumain (181 vers de 7/8 sylabes (Al. I. Amzulesco, *Balada familială*. Bucarest, 1983, n° 167) est composé de deux motifs complémentaires : le parricide et l'inceste, mais aussi comme dans l'antiquité la suite des motifs n'est pas obligatoire, mais accidentelle, et parfois les deux motifs peuvent se séparer, en circulant indépendamment. Le sujet a été atesté

chez les Roumains de la zone du Timoc (à la frontière de la Bulgarie et de l'Yougoslavie) et on ne connaît qu'une seule variante. En échange, le sujet en prose se rencontre chez les Aroumains du Pind en Grèce, chez les Roumains de Transylvanie et chez ceux de la Moldavie du Nord ; a donc une diffusion très large, quoi que les variantes ne soient pas trop nombreuses. Il faut retenir qu'entre les variantes en prose et celle poétique il n'y a pas de différence thématique notable ; il y a seulement les différences normales dans un régime d'oralité. Comme chez les peuples voisins le sujet n'existe pas — à ce que l'on sait —, comme chez nous il se trouve tant au Nord qu'au Sud du Danube, et comme la version roumaine est parfaitement unitaire, on est en droit de soutenir qu'il s'agit d'une question qui tient de l'époque de l'unité de la romanité orientale, en tout cas de l'époque qui a précédé la séparation dialectale des ancêtres des Roumains. C'est une nouvelle preuve de la continuité culturelle et de l'existence de notre peuple dans l'espace qu'il habite et où il a toujours mené sa vie. Le texte est dépourvu d'une valeur artistique spéciale, mais c'est la valeur documentaire qui doit nous préoccuper en premier lieu. Ce sujet — comme d'autres encore — dépasse le simple domaine du folklore, il se rapporte à l'ethnogenèse des Roumains et aux formes profondes de notre civilisation, ainsi comme celles-ci se sont maintenues dans notre folklore.

CONTRIBUȚIE LA CERCETAREA CREAȚIEI DE CÎNTECE NOI

AL. I. AMZULESCU

În septembrie 1982, la ultima cercetare de teren pentru încheierea monografiei zonei folclorice a Muscelului, acordînd atenția cuvenită evoluției actuale a tineretului, am conlucrat, între alții, în comuna submontană Nucșoara, cu tînărul pădurar Gheorghe Gh. Jubleanu (22 ani).

Mențione deosebită : față de atît de numeroasele prilejuri în care experiența din ultimele decenii ne aducea în situația de a constata fenomenul de *dez*lăutărire (numeroși fiind pretutindeni în țară lăutarii care, căutîndu-și un loc stabil de muncă, și-au părăsit treptat „meseria" tradițională de practicanți profesioniști ai cîntecului popular), tînărul pădurar din Nucșoara ne dezvăluie, dimpotrivă, o situație oarecum ciudată — dar adeverind de fapt, și aceasta, un fenomen destul de frecvent și caracteristic în ultima vreme, cînd putem întîlni o seamă de tineri „încadrați" sau „studenți" care practică, mai cu seamă în orașe, o nouă lăutărie, în „orchestre" înjghebate spre a sluji ocazional la nunți și alte prilejuri de petreceri. Gh. Jubleanu e tocmai un caz specific de ceea ce s-ar putea considera și numi astăzi, pe drept cuvînt, fenomenul de *în*lăutărire semiprofesionistă, cu toate implicațiile folclorice și social-culturale ce pot urma din aceasta.

Citām spicuind din fișa sa biografică : . . .„ *Titi* Jubleanu mă știu toți !" Are „liceul, 12 clase, terminat în '79 la Curtea de Argeș (liceul industrial nr. 1 de silvicultură)". E „pădurar (din 23. IV. 1982)". Dar, fapt semnificativ : „*Ocupații anexe* : muzicant (voce + acordeon), solicitat să cînte (cu plată) la nunți și petreceri (în seara precedentă a fost chemat să cînte la o nuntă în Stănești)". Apoi, „*Deplasări* : București, aproximativ 5 ori (a dat examen de admitere la Drept, în '79) ; Arad — am făcut armata (în 1980). Cu concursuri (dansuri populare) : Slatina, Craiova ; în alte orașe, numai în trecere. *Ocazii la care a cîntat* : aici, în Nucșoara, cel mai mult la căminul cultural și la nunți, botezuri. Pe scenă, prima oară ca solist prin '79. Prima nuntă am cîntat-o în '79 cu formația întrunită din Curtea de Argeș. Cam de 2—3 ori pe an, la prieteni, la cunoștințe . . .".

Transcriem, în continuare, amplele notații din partea finală a fișei sale de informator principal : „Fire simpatică, deschisă, ușor abordabil, sincer comunicativ, cu deplină puritate și sinceritate tinerească. Purtător *activ* al cîntecului popular ; cîntăreț *creator* spontan — solicitat ca lăutar ocazional (voce + acordeon la baluri, botezuri și nunți), în lipsă de lăutari propriu-ziși. Îndemnul și deprinderea cîntecului le-a primit, inițial, de la vîrsta de cinci ani, în familie, de la mama sa, care mai tîrziu i-a cumpărat

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 144—158, București, 1984

acordeon, punîndu-l să învețe singur să se acompanieze (dublînd instrumentalul linia melodică vocală). În timpul școlii a cîntat adesea pe scenă la serbări și concursuri locale. Și-a alcătuit repertoriul învățînd cîntece de la radio și după discuri — devedindu-se interesat de cîntece ca atare, fără interes pentru interpreții acestora (mărturisind accentuat și dovedind că *nu* are vreun cîntăreț preferat, deci fără a-și constitui vreun model de imitat). A absolvit cursurile liceului silvic din Curtea de Argeș (1979) și s-a căsătorit cu două luni în urmă. Aflîndu-se acum încadrat (din aprilie 1982) ca pădurar (după ce a ratat, în '79, examenul de admitere la Facultatea de Drept din București și renunțînd la studii) s-a întors din convingere acasă, mărturisind stăruitor dragoste de meserie, de pădure, de viața în aer liber și de locul natal. Pe lîngă cîntecele învățate, *a compus* efectiv, din imbold sincer spontan și intim texte și a alcătuit pentru ele (din crîmpeie tradiționale) melodii proprii pentru cîteva creații pe tematica vieții noi și a luptei pentru pace (scrise dezordonat într-un caiet pe care-l intitulează „universal", amestecate cu note la cursuri de calificare profesională...). Se află la al treilea acordeon. O dată cu dispariția singurului veritabil lăutar localnic (vechiul nostru informator din anii '50, Costică Matei, recent decedat), a început să fie solicitat pentru a cînta *cu plată* la baluri, botezuri și nunți ! Începînd din 1979 a cîntat astfel cam de 2—3 ori pe an (chiar și în seara de 4 septembrie, în ajunul cercetării noastre, a cîntat la nunta fiicei unui fost profesor al său de la liceu, în com. Stănești; el a plătit darul ca mesean invitat, dar socrul i-a plătit pentru cîntare; la nuntă se afla angajată și o formație vocal-instrumentală de „studenți" de la institutul de trei ani din Cîmpulung). Cîntăreț cu o voce naturală sănătoasă, curată, cu timbru plăcut. (Nesprijinit de instrument denotă o ușoară tendință de distonare.) Deși afirmă că posedă un repertoriu de peste 100 de piese, în cele cîteva ore disponibile (fiind obosit după nuntă, iar de mîine trebuind să plece la pădure) nu a putut înregistra decît 28 de piese (cu informațiile aferente). De asemenea afirmă că a trecut sub tăcere, din decență, unele cîntece „cu porcării", pe care le cîntă obișnuit la nunți și petreceri, dar nu și la microfonul nostru, în fața soției (cu care a venit pentru a-l asista la înregistrare). Caz interesant de cîntăreț popular semiprofesionist actual, *cu posibilități de dezvoltare*, amestec de sinceritate naivă (dragoste și plăcere intimă și spontană pentru cîntec) cu înclinație de practicare mercantilă a cîntecului ! Elanul său intim creator dovedește *independență* față de modelul cîntecelor deprinse din circulația de pe discuri și de la radio. (Se exprimă cu un vocabular ales, folosind curent și corect un verbiaj evoluat — variantă, text etc.)".

O altă fișă, globală, de „informații", realizată pe parcursul înregistrării cîntecelor, repetă întărind — și verificînd astfel — cele de mai sus, dar adăugînd și noi amănunte :... „De pe la vîrsta de cinci ani, sub supravegherea mamei (primul cîntec — *Vîntule de primăvară*, al lui Duca, de la radio). Apoi, la serbări pionierești, și-apoi la concursuri — cîntece de la radio, despre țară... Cele mai multe cîntece, de la radio le reții. Din clasa a cincea am început cu acordeonul, de unul singur, după ureche. Ăsta e al treilea. De cîte ori am timp liber, seara, sărbători... (Creații proprii ?) M-am inspirat pe moment din întîmplări personale, din dragoste, din viață, apoi cu teme patriotice, după evenimente deosebite... La un botez am cîntat prima dată, la un prieten în Brăduleț, prin '75,

singur. Apoi am fost invitat să cînt în fiecare an cam de 3—4 ori. Am cîntat mai mult baluri, pentru tineret. Ştiu cam o sută de cîntece, cu vechi, cu nou, cam atîta ! Le-am auzit în anumite variante şi le-am mai completat şi eu !..." (i. 32451).

Bagajul folcloric al acestui tînăr absolvent de liceu, reîntors cu deliberare în sat, acum pădurar dar *şi lăutar* (!) în satul său, dobîndeşte astfel un interes actual deosebit. Analiza sistematică a repertoriului său, în plin proces de formaţie, arată că „personalitatea" creatoare îşi află, dacă ea există, calea de a depăşi situaţia de simplu „consumator" şi purtător obişnuit al cîntecului popular pentru a da expresie proprie şi originală gustului şi plăcerii de a cînta cîntecul *său*, cîntăreţul creator aflîndu-şi, chiar şi în condiţiile schimbate, ale puternicei influenţe *de sus*, a căilor mass-media, imboldul şi putinţa de a se încadra în tradiţia orală dar şi de *a crea*, insul devenind, în acest caz, un ferment activ al evoluţiei pozitive a cîntecului popular în condiţiile actuale, de frecventă aculturaţie şi alienare.

Între cele 28 de cîntece înregistrate selectiv din repertoriul lui Titi Jubleanu, mai întîi patru provin din tradiţia orală, trei fiind cîntece cu conţinut păstoresc — unul, de cătănie :

— *Munte, munte, brad frumos* (mg. 5412 I q) : „L-am învăţat în timpu unor concursuri aici, la comună, de la directoru de cămin de-atunci (C. Diaconu, din Stăneşti), cam prin '72 cred că era. Îl cînt în mod curent. E cerut de ciobani". (Reluat, spre a urmări eventuale variaţii, la mg. 5412 I r, după întrebarea noastră informatorul precizează : „Iezact cum l-am auzit îl cînt şi-acum. Mi-a plăcut în forma care ie !") ;

— *Cucule cu pană sură* (mg. 5412 II a) : „De la Maria Paşol, o bătrînă d-aicea. De prin '72 aproximativ, pentru concurs. Îl cînt mai mult pentru mine. Nu cred să-l mai ştie cineva !" (M. Paşol a fost cercetată în culegerile noastre din anii '50 !)

— *Pe un munte nalt şi verde* (mg. 5412 II b) : „Atît îl ştiu ieu ! L-am auzit de la Iordache C. din Gruiu (Secături), prin '72—'73, iera beat, pe izlaz. Îl cînt exact cum l-am auzit. Îl mai cînt, la preferinţele publicului !..." (Variantă de 11 versuri/5 strofe ; e o versiune completă dar concentrată a vechiului cîntec de largă răspîndire, cules şi de noi în anii '50.)

— *De mic mă dusei cioban* (mg. 5412 II c) : „De la directoru de cămin Diaconu, prin '72—'73. Îl cînt mereu. E cerut de ciobani. Aşa l-am auzit, aşa îl cînt !"

Se cuvine relevat faptul că trei din cele patru cîntece din tradiţia locală au fost învăţate pentru necesităţile mişcării artistice de amatori — stimulatoare, în acest caz, pentru păstrarea tradiţiei. Tînărul lăutar amator le cîntă încă „în mod curent", „mereu", „la preferinţele publicului", dar şi „pentru mine" !

Cele cinci cîntece care urmează şi referinţele despre ele arată, în chip firesc, puternicul impact actual mass-media, făcînd din tineretul zilelor noastre înainte de toate un consumator de cîntec de aiurea şi de-a gata :

— *Viaţă, viaţă, ce grea eşti* (mg. 5412 II d) : „De la radio îl ştiu, Dolănescu parcă ; l-am învăţat de mult şi nu prea reţin cine cîntă ; n-am nici un interpret preferat, de obicei am melodii preferate ! Nu prea mă interesează cine cîntă ! Melodiile mă interesează, nu cîntăreţul ! E de mult,

în mod sigur de 2—3 ani. Nu l-am schimbat, poate-oi fi uitat ceva pe parcursul timpului... Îl cînt, să cere!" (Deosebit de prețioasă e această informație a noului „consumator" de cîntece provenind din filiera mass-media: „consumatorul" fiind în acest caz, totuși, un cîntăreț cu personalitate, nu manifestă atenție specială vreunei „vedete", nu cunoaște ploconirea în fața „cîntărețului preferat"; interesul se îndreaptă însetat exclusiv spre repertoriu!)

— *Bate vîntul prin păduri* (mg. 5412 II g): „E cîntecul lui Dolănescu, varianta lui Dolănescu. Îl știu de 2—3 ani, de la radio. Îl cînt la petreceri, distractiv!..."

— *Eu din sat cînd am plecat* (mg. 5412 II h): „De la radio, de la Dolănescu, e varianta lu' Dolănescu. De doi ani, cred. Îl cînt mai des, la-ntîlniri tinerești, și la nuntă".

— *Du-mă, dorule, ca vîntul* (mg. 5412 II k): „Ie după Maria Ciobanu. De vreo doi ani. Îl cînt în mod curent, la sîrbă".

— *A zis tata că-mi dă oi* (mg. 5412 II j): „După discu lu' I. Dolănescu și Tiberiu Ceia. De doo săptămîni. Iezact cum l-am auzit! Mai sînt doo părți pe care ei le fac separat (refrene: la-la-la...). Îl cînt la horă, la joc, la hora mare". (Melodia provine dintr-o jienească. De remarcat e faptul că deprinderea tradițională a lăutarului de a cînta cîntece vocale la joc, la horă, la sîrbă, se alimentează astăzi din noile aluviuni extravilane, mass-media, care se integrează astfel, vrînd-nevrînd, treptat, în tradiția locului...).

Toate cîntecele care urmează atrag însă în mod deosebit atenția noastră spre latura preponderent creatoare a acestui tînăr pădurar și nou lăutar:

1/ : M-ai făcud, mamă, cu dragî
Sub frunzișul dez de fag, *măi* :/
/ : M-ai crescut, m-ai legănat,
To' pa poale de Carpați,
Măiculița mea! :/
2/ : M-ai făcut, măicuță,-n zori
Cînd ie cîmpul plin cu flori, *măi* :/
/ : Să fac, mamă, pe lumină
Țara mea ca o grădină! *Rfr.* :/
3/ : Cîn' strîngeai cu furca fîn
Îm' spuneai că sîn' român, *măi* :/
Și românul, cît trăiește
Numa-n dreptate muncește, *Rfr.*
C-așa-i firea românească,
În dreptate să trăiască! *Rfr.*

„Io l-am făcut, cu ocazia participării la un concurs în Curtea de Argeș, eram elev, în '78—'79 aproximativ. Nu l-am mai cîntat. Compuse din altele, auzite..." (mg. 5412 I p);

1 Mamă, frumos dar mi-ai dat
Atunci cîn' m-ai legănat, *măi*
Cîntecul și voia bună,
Să cînt cu toți împreună
În grai dulce strămoșesc *măi*
Mîndru cîntec românesc, "
Să cîntăm azi bucuria
Toți flăcăii-n România!

2 Mîndru plai scăldat în soare
Îi cîmpia roditoare
Unde lanu unduieşte
Şi belşug de spice creşte,
Cînt, să ştie lumea-ntreagă
Cît mi-e ţara mea de dragă,
O grădină-n sărbătoare,
Numai floare lîngă floare!

3 Către zări senine,-albastre,
Munţii, fala ţării noastre,
Îşi ţez doina din izvoare
Şi-o trimit apoi la vale
Peste codri şi ponoare
Pîn' la Dunăre şi Mare,
Lumea toată să cunoscă
Viaţa noastră românească!

4 Viers de dor sub clar de lună
Cîntecele noastre-adună,
Inima ne ie vioară
Ca să cînte mîndra ţară
Care azi şi-arată faţa
Cum ie roua dimineaţa,
Românie, mamă bună,
Cîntăm cu tine-mpreună!

„L-am făcut în armată împreună cu un coleg, Bădescu Graţian din Aref, în 1979. Pentru un spectacol. Nu l-am mai cîntat de-atunci. Melodia e a lui Dolănescu. Vorbele sînt îmbinate de noi după mai multe, şi completate de noi....” (mg. 5412 I o);

1 Frunzuliţă matostat,
Azi e horă mare-n sat,
Joacă fete şi flăcăi
Sîrba noastră pe bătăi!
Hop, una-două ş-alte trei, *măi*
Joacă sîrba ca la noi,
Hop, una-două, n-o lăsa
Sîrba ca la Nucşoara!

2 Hai mai repede, mîndruţă,
Că de nu, te iau desculţă,
Leagă-te la-ncălţăminte
Să facem joc înainte! *Rfr.*

3 C-am mîndruţa frumuşică,
S-o-nvîrtesc tare mi-e frică,
Ş-o s-o pierd, că ie micuţă
Ş-am rămas fără mîndruţă! *Rfr.*

4 Joacă, mîndro, joacă bine
Şi te ţine strîns de mine,
Să lăsăm flăcăii-n joc
Şi ne-nvîrtim la mijloc! *Rfr.*

5 Și mi-a zis mama Lenuța
Să nu-i pierd cumva fetița,
Că-i frumoasă ca o floare
Și numai pe ea o are ! *Rfr.*

6 Știe bine că nu-i glumă
Ș-o s-o piardă pîn' la urmă,
Ca s-o iau la mine-acasă
Și s-o fac mîndră mireasă ! *Rfr.*

„De vara trecută. L-am făcut eu, versurile ; și melodia e cunoscută, nu știu cine-o cîntă la radio, mi-a plăcut și i-am făcut eu cuvintele. O parte din melodie am exclus-o, mi s-a părut că are alt ritm !" (Melodia e, de fapt, *Sîrba pe burdui*, de la Maria Lătărețu / Maria Ciobanu) (mg. 5412 I a) ;

1/ : Frunzuliță siminoc,
Hai măi mîndro, draga mea,
Hai mîndruțo, hai la joc,
Uite, uite-așa ! *măi* :/
Să-nvîrtim hora în șui *măi* *Rfr.I*
Sus, în vîrful gruiului ! *Rfr.II*

2/ : Dacă sîrba din caval *Rfr.I*
Nu ți-o mai place pe deal, *Rfr.II* :/
S-o facem jos, la măgură, *Rfr.I*
Dacă-n' dai și mie-o gură ! *Rfr.II*

3/ : Hora noastră din popor *Rfr.I*
O s-o scoatem la pripor ! *Rfr.II* :/
Să vezi, mîndro, cum mai saltă *Rfr.I*
Toți flăcăii laolaltă ! *Rfr.II*

4/ : Ș-am să te țin, mîndro, bine *Rfr.I*
Toată ziua lîngă mine ! *Rfr.II* :/
/ : Cîn' ți-oi da drumu la noapte, *Rfr.I*
S-ai opincile crăpate ! *Rfr.II* :/

„Versurile-s făcute de mine ; e inspirat după cîntecul de la radio și e adaptat de mine la zonă. Cam de vara trecută, după ce-am venit din armată". (Melodia provine de la cîntărețiii mehedințeni rapsodul Pîrvănescu și Angelica Stoican.) (mg. 5412 I b) ;

1 Tinerețe, tinerețe,
Te dorez' la bătrînețe
Tos' cei ce-au trecut prin tine,
Tinerețe, stai, te rog, mai mul' la mine,
Ține-mă tînăr cu dor, *măi*
Tinerețe, chiar de mă usuc și mor ! ,,

2 Decît bătrîn supărat, ,,
Să mor tînăr împăcat
C-am iubit ce mi-a plăcut, *măi*
Tinerețe, nu vreau din tine mai mult,
Să nu am păreri de rău, *măi*
Tinerețe, ce-a trecu' n-a fost al meu ! ,,

3 Stau mame lîngă copile,
Se gîndes' cu drag la tine,
Se gîndesc privind la iele,
Tinereţe, c-ai fost cîndva tinerele,
C-au fos' tinere cu dorî, *măi*
Tinereţe, şi-ai pleca' din viaţa lor! ,,

„E făcu' to' de mine, versurile *şi melodia*, din crîmpeie cunoscute. To' vara trecută, în urma unui bal, horă, privind la lumea care era acolo, mamele cu fetele privind la horă..." (mg. 5412 I f);

1/: M-o vorbi lumea de rău, /: *măi* :/
Dragostea mi-o ştiu doar ieu, ,, :/
Mîndră, tu gîndeşte bine
Ce-o spune lumea de mine, /:*măi* :/
Mulz' de rău, şi mulz' de bine,
C-aşa-i obiceiu-n lume!

2/: Mîndro, tu ieş'i tinerică, *măi*
Lumea nu ştie de frică, :/
Zi' că-z' poartă grija ta
Şi ne strică dragostea, *măi*
Că aşa-i lumea făcută,
Strică to' zicîn' c-ajută!

3/: Din bătrîni s-a auzit*î* *măi*
De cîn' lume-i pe pămînt, ,, :/
Unii te vorbs' de bine,
Alţii spun ca pentru tine /:*măi* :/
C-au văzu', c-au auzit
Pîn' te vede necăjit; *măi*
Asta-i bucuria lor
Iar tu te usuci de dor*î* /:*măi* :/
Ş-o fi, mîndruţo, păcat
Să strice ce ne-am visat! *mă*

„Versurile-s făcute to' de mine, şi melodia e-mbinată de mine după la radio. Din vara trecută. Am cîntat-o mai rar..." (mg. 5412 I d);

1 Codrule, la poala ta,
Frate codrule,
M-a făcut măicuţa mea, *Rfr.I*
M-a făcut, m-a legănat,
Codrule măi,
În mirosul tău de brad*î* *Rfr.II*
Şi mi-a spus să cînt mereu, ,,
Codrule, cu glasul tău! ,,

2 Din frunza ce-o bate vîntul, ,, *I*
Codrule, ţi-ascult cuvîntul ,,
C-am crescut la poala ta ,, *II*
Ş-acum vin cu mîndruţa ,, *II*
S-o învăţ să ştie bine ,, *II*
Cum ie dragostea prin tine! ,, *II*

3 Codrule, la sînu tău *Rfr.''I*
N-aș pleca, aș sta mereu ''
Cu mîndruța să-mi fa' casă '' *II*
La umbrița ta cea deasă, '' *II*
Să fim amîndoi cu tine '' *II*
Cît mai departe de lume ! '' *II*

4 Codrule, cît tînăr sînt '' *I*
Te-oi afla mereu oftînd, ''
Ca și iarna pentru tine '' *II*
Bătrînețea-i pentru mine, '' *II*
Cînd n-oi mai putea cînta '' *II*
Ți-ascul', codrule, frunza ! '' *II*

„E făcu' to' de mine, vorbele ; melodia am auzit-o la un localnic pe o altă versiune, Petre Dermelici, la un concurs, în '73—'74, cam așa... To' din vara trecută am adaptat-o" (mg. 5412 I e).

Așadar T. Jubleanu nu se mulțumește „să învețe" și să reproducă doar cîntece de la radio ; el simte nevoia „să adapteze" melodiile auzite la texte proprii. El „se inspiră" și „îmbină" „din altele", „din crîmpeie", în cel mai sincer și pur stil tradițional-oral, dînd astfel noi alcătuiri de „variante", poetice *dar și melodice*, care contribuie la îmbogățirea și primenirea deslușită a folclorului actual, cu numeroase inflexiuni de *cîntec nou*. Confesiunea intimă crește într-o seamă de „creații", tot atît de interesante, în cele ce urmează :

1 Lume, de ce nu mă lași, *măi*
De ce-m' faci numai necaz, ''
C-am și ieu dragostea mea
Și mi te legași de ia,
Lume, lume, dragă lume,
Am dragostea care-o vreau,
Ție tot n-am să ți-o dau ! *Rfr.*

2 Lume, pentru tine cînt *măi*
Cît oi trăi pe pămînt, ''
Ți-am cînta' și-ț' cîn' mereu,
Lasă-mă-n necazu meu, *Rfr.*
Ți-am cînta', ți-oi mai cînta,
Lasă-mă-n durerea mea ! *Rfr.*

3 Lume, știu că n-am ce-s' face,
Chiar de nu mă lași în pace
Mă împac numai cu gîndul
Că la toz' le vine rîndul, *Rfr.*
Lumea sîntem noi cu toții,
Noi, cu fiii și nepoții ! *Rfr.*
Și la fiecare-n parte
Viața ne va da de toate, *Rfr.*
Și mai bune, și mai rele,
Ca să ne-nvățăm cu iele ! *Rfr.*

„L-am făcut de fapt într-un complex de împrejurări; apăruse niște discuții în legătură cu prietenia mea cu soția, și am vrut să dau o replică! Melodia e de la Dolănescu. Tot vara trecută" (mg 5412 I g);

1/: Mîndro, te mărită satul
Nu cu mine, ci cu altul, :/
Of, mîndră dragă, of, spune mie
Cum să fac să nu mai știe,
Of, mîndră, of, spune-m' cum se poate
Să le împăcăm pe toate?!
2/: Că mai tot satul ar vrea
Să nu fi' nicicum a mea! *măi* :/ *Rfr.*
3/: Că dac-am fi fos' mai mulți,
Puteai, mîndro, să mă uiți, *măi* :/
Că de-am fi fos' vreo op' ș-o fată
Putea mama să ne-mpartă,
Dar cum mă are doar pe mine
Nu sîn' decît pentru tine!

„E făcu' to' de mine, cu niște discuții; cu niște probleme, ca o replică!... Tot vara trecută. Melodia am auzit-o la Dolănescu. Vorbele le-am făcut eu. Nu l-am cîntat decît maximum de două ori. Nu l-am cîntat de-atunci!" (mg. 5412 I h);

1 Măi mîndruță,-am auzit
/: Că lumea-n sat a vorbit :/*măi*$_1$
Că nu știu decît să cînt, ,,
A vorbi' ș-o să vorbească
Că nu pot să mă cunoască;
Tu, mîndruță, știi mai bine
/: Ce pot face pentru tine! :/
2/: Mîndro, nu-ți aduc luna
Că nu stă-n puterea mea, *măi* :/
Ți-aduc zilele senine,
Fericirea pentru tine,
Visul împlinit în doi,
/: Fericirea pentru noi! :/*măi*$_2$
3/: Mîndro, să n-asculz' lumea
Și să-m' fii mireasa mea, *măi* :/
Să fim, mîndro, amîndoi,
Viața să ne-o facem noi, *măi*
C-am viața și-așa prea scurtă,
/: Să fii, mîndro, fericită! :/

„E făcu' to' de mine, versurile, după melodie cunoscută, Mărin și Ioana Cornea dacă nu mă-nșel, la radio, la disc... To' din vara trecută. To' ca urmare a unor probleme; mulți erau de părere că nu știu altceva decît să cînt... Ca să le infirm părerea!... L-am cîntat mai des" (mg. 5412 I i);

1 Am vrut și ieu să mă-nsor*i*,
Măi băieților,
Teamă mi-i că-i repejor*i* *Rfr.*
Și de-aceia mi-am dorit ,, *măi*
Să vă-ntreb ce-avez' de zis, ,,

2 C-am avu' mare năpastă *Rfr.*
Pînă să-m' găsesc nevastă : ”
Una vrea casă de sticlă, ” *măi*
Alta do'r mașină mică, ”
Ș-am găsit una drăguță, ” *măi*
M-a loat și fără căruță ! ”

3 Vreau să știți și peste ani,
Voi, fetițelor,
Fericirea nu stă-n bani, *Rfr.*$_2$
Fericirea nu-i cu plată *măi* ” *măi*
Dac-o vreți pe viața toată, ” ” ”
Fericirea cîn' stă-n bani ” ” ”
Nu durează prea mulți ani ! ” ”

„Ăsta mi se pare o banalitate ! Am încercat să fac o parodie în prealabilu nunții mele. Și versurile sînt făcute cam halandala ! L-am făcut pentru distracția cetățenilor care mă ascultau. L-am cîntat de foarte multe ori ! Nunta a fost pe 4 iulie anul acesta. L-am cîntat întîi la fedeleș... Unii rîdeau, ascultau...Melodia e de la *Însoară-te, neică Ioane* dar nu știu cine-o cîntă, la casetofon am auzit-o” (mg. 5412 I 1);

1/ : Mărie cu ochi de mură,
Vin' diseară și-m' dă gură :/
C-ai gurița ca o fragă
Și nu știi cît mi-ej' de dragă !

2/ : Cîn' văd ochișorii tăi
Cum joacă dragostea-n ei *măi* :/
Și obrajii, cîn' roșez',
Mîndro, tot mai dragă-m' iești !

3/ : Ale tale buze dulci
M-au uscat ca frunza-n nuci, *măi* :/
M-au uscat, m-or mai usca,
Pînă cînd vei fi a mea,
M-au uscat, nu-m' pare rău,
Că tu iești pe placul meu ! *mă*

„L-am făcut eu, *și vorbele și melodia.* Din bucăți ; există ceva asemănător, dar nu știu... Vara trecută. Îl cînt mereu. Făcut actualei soții !” (mg. 5412 I j);

1 Măi Mărie, măi fetiță,
Mulț' spun că ieș'i prea micuță,
Așa, mică cum îi fi,
Te iubes' pîn-oi muri *măi*
Nu pentru averi sau casă,
Te iubes' că ieș'i frumoasă,
Fata neichii, dragă fată,
Ai un suflet ce-ncălzește,
De-aia neica te iubește ! *Rfr.*

2 Ce-ar fi de-ar muri to' satul,
Unde s-ar mai ține sfatul
Dacă ne mai lom ori ba,
Dac-ai mei și-ai tăi or vrea, *măi*
Că mulț' se gîndesc la tine,
Alții spun că țin cu mine *Rfr.*
Și le ie gîndu la noi
Cum vom trăi amîndoi! *Rfr.*

3 Ieu le-aș spune tutulor
S-aibă numai grija lor, *măi*
C-au fos' tineri tot ca noi
Și s-a vorbi' și de iei, *măi*
S-a vorbi' dar au uitat
Și cred că noi n-am aflat, *Rfr.*
Am aflat, și nu-i mirare
Ca să-l plîng pe fiecare! *Rfr.*

„Tot ieu l-am făcut, din bucăți, *și vorbele și melodia*... Vara trecută. L-am cîntat așa, în familie. Nu știu dacă l-a mai prins cineva de la mine..." (mg. 5412 I m);

1 De-acasă cînd am plecatî,
Mamă, mamă,
Printre plîns, printre oftatî *Rfr.*
Tu, măicuță, m-ai rugatî "
Să rămîn cu tine-n satî,
Mamă,
Să rămîn în satul meu *Rfr. I*
Că-i prea mare dorul tău! " *II*

2 Nu știu, mamă, ce-am făcutî, " *I*
Să rămîn n-am mai pututî, " *I*
Știam că-i bine cu tine " *I*
Dar m-am dus, măicuță,-n lume, " *II*
Nu m-am dus, mamă, de rău, " *I*
Mă chiema destinul meu! " *II*

3 Știu că m-ai crescut cu chinî " *I*
Și ți-aduc numai suspinî, " *I*
Că te uiți în calea mea " *I*
Și-s' pare goală casa, " *II*
Cîn' mă vezi, mamă, venindî " *I*
La portiță ieși plîngindî! " *II*

4 Mă gîndesc, mamă, la mine " *I*
Știu c-am să pățesc ca tine, " *I*
Știi cîn' viu să-m' cer iertare, " *I*
Spun că inima mă doare, " *II*
Cît ar fi de bine-n lume " *I*
Dorul de mamă rămîne; " *II*
Cît am fi de luați în seamă " *I*
Mama tot rămîne mamă! " *II*

„Ieu l-am făcut, versurile; melodia ie cunoscută de la aparat, Irina Loghin dacă nu mă-nșel... L-am făcut cu ocazia întîlnirii «fiii satului», în iunie anul acesta" (mg. 5412 I n).

În toate aceste cîntece, purtînd un cert timbru personal și aducînd o atmosferă intimă, locală, răzbat *numeroase* versuri și crîmpeie motivice tradiționale „îmbinate" în cel mai pur stil tradițional. Tînărul T. Jubleanu e, negreșit, o puternică personalitate creatoare, un cîntăreț popular autentic în toată puterea cuvîntului; cîntecele sale ar putea fi un model pozitiv depășind ca valoare artistică atîtea jalnice „făcături" care circulă astăzi ivite din muza săracă cu duhul folcloric chiar și în cazul unora dintre cele mai mari și recunoscute vedete ale cîntecului popular din lumea discului și a microfonului radio....

Deosebit de interesant e însă faptul că T. Jubleanu, tînăr pădurar și lăutar, nu e doar un autentic cîntăreț liric stîrnit în elanul său creator de searbede povești intime. „Nivelul" și orizontul lui ideologic și artistic îl îmbie spre elanuri ce dau deopotrivă glas izbutit unor nobile sentimente cetățenești, de înalt lirism obiectiv:

1/: *of-of* Mamă țară, chip iubit,
De cîn' te știu pe pămînt
Rău la nimen' n-ai făcut, *măi:/*
De-ai avu', de n-ai avut, "
De la nimen' n-ai cerut,
of-of-of *Măicuță bună, țărișoara mea!*

2/: " " Plînsetul copiilor,
Chiar de-au foz' din al' popori
Ți-a trezit și mila lor, *măi:/*
Și-ai plecat în Munții Tatra
Chiar de l-ai pierdut pe tata! *Rfr.*

3/: *of-of* Să știi, mamă, de la mine
Că nu-s necăjit pe tine
Cît știu că mai sîn' pe lume :/
Copilași care-au scăpat *măi*
Prin sîngele ce-ai vărsat! *Rfr.*

4/: *of-of* Ai cerut singură-odată
Pacea pentru lumea toată
Că tu știi ce-a fost odată, :/
Ai cerut, și-ai făcut bine
Și toți sîntem lîngă tine, *Rfr.*
Că noi, copilașii tăi *măi*
Dorim pace, nu război,
Rfr. ...măiculița mea!

„Versurile le-am făcut eu pe o melodie cîntată de cineva tot cu *of-of-of*... aproximativ, nu-mi aduc aminte! Am căutat s-o cînt cît mai aproape de original. L-am făcut într-o seară, după un mesaj cu cursa înarmărilor, după cum se spunea la televizor despre mesajul de pace... Nu l-am cîn-

tat în public niciodată, numai pentru mine ! Niciodată nu l-am mai cîntat, doar atunci, la început, de cîteva ori !" (mg. 5412 I k);

1/ : Aș dori să-m' fie cîntul
Auzit pe tot pămîntu(l), :/
Peste mări și peste țări,
Să se-audă-n depărtări,
Cu mine să cînte lumea,
La război să-i piară urma !

2/ : Noi, care-am crescut în pace,
Sîntem liberi și ne place, :/
Cei care-au văzu' război
Să trăiască tot ca noi ;
Oameni ce-j' dores' trecutul*i*
Nu i-ar mai răbda pămîntul !

3/ : Bunicii noștri, sau tați, *măi*
Tot cu ochii-nlăcrimați, " :/
Cu privirea-ntunecată
Povestes' ce-a fost odată,
Spun cu toți că nu *i* bine
Să fie război în lume !

4/ : Vedes' pe pămîn', voi mame,
Copilași ce mor de foame, :/
Iei îj' vor cald așternutul
Ș-alții le sapă mormîntul,
N-am putere ca să zbor*î*
Și să-i bag în locu lor ! *măi*

5/ : Să cîntăm și peste ani "
Că nu vrem copii orfani, " :/
Să fie-n lume dreptate,
Nu femei îndoliate,
S-avem pîinea noastră-n casă
Și să fim chemați la masă !

„Ieu l-am făcut, prin aprilie, pentru mine ! Am auzit ceva în genul ăsta la televizor și m-a tentat tema ! Ieu l-am făcut, tot. *Și melodia* e a mea, făcută de mine ! Îl cînt la petreceri mai serioase, unde nu ie chief..." (mg. 5412 II e);

1 *a...ai* Românie, plai de dor,
Din graiul străbunilor *măi*
Auzim cu toții,
Fiii și nepoții,
Glasul tău d-odată,
Mamă-ndurerată,
Cum la prunj' de sînge
Sufletul le plînge
Că la sînul tău
Zace șarpe rău ! *mă*

2 *a...ai* Fiorosu de șarpe,
Pruncii tăi doriră moarte
Șarpelui cel rău
Ce la sînu tău
Șade fără teamă
Zicîn' că-i iej' mamă,
Ți-ai deschis pămîntul
Să le faci mormîntul
Copiilor tăi uciși de ciocoi! *măi*

3 *a...ai* Nu trecu mul' și veniră
Șerpișori ce se-nmulțiră,
Vîntul din apus
Mul' rău ți-a adus,
Sînul tău prea dulce
Mulți dujmani ți-aduce.
Tu, frumoasă fată,
N-ai strigat vreodată
După ajutor
Pentru-al tău popor! *măi*

4 *a...ai* N-ai strigat, că știi prea bine
Cî' de mul' ține la tine,
Că-i crescu, se știe,
Dragostea de glie,
Setea de dreptate
Și de libertate,
Iar din sînge cald
Ai făcut un steag,
Steagul ce-nspăimîntă,
Toți dujmanii luptă!

„Tot ieu l-am făcut, prin aprilie, în aceeași zi (cu precedentul), ca o trecere în revistă a istoriei, sumar de tot... Scoate în evidență gloria poporului. Melodia tot ieu am făcut-o!" (mg. 5412 II f). Exprimarea artistică nu tocmai fericită, insuficient de bine gîndită și conturată — introducîndu-ne, de fapt, în laboratorul intim de lucru al unui simplu creator de versuri în „stil" popular — dovedește încă o dată, chiar și în cazul unui atît de facil versificator, că, mai ales în fața unui proiect spontan, atît de ambițios, de „trecere în revistă a istoriei,...", e, desigur, nevoie mai mult decît de bunăvoință, că

...Avant donc que d'écrire, apprenez à penser!
...Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, mais souvent effacez!...

În sfîrșit, totuși încă o creație în cel mai pur stil folcloric tradițional, un „blestem", dur și original, cu nimic mai prejos de toate cele cunoscute din vechile creații de acest fel. Informația e prețioasă arătînd că tînărul pădurar „compune" nu numai acasă, ci și „la servici", îmbogățindu-și

astfel în permanență repertoriul său de lăutar de timpuri noi :

1	I-auzi, mîndro, cucul cîntă,	*u-ă, mîndruliță!*
	Hai cu mine și-l ascultă,	
	Să dăm drumu dorului	" "
	Din vîrfu Lășorului,	"
	Și de crezi că mă iubești,	" "
	Vino la Valea cu Pești !	*mîndruță!*
2	Dacă vrei să trăiej' bine,	*Rfr. I*
	Hai mîndruță, hai cu mine	
	Sus, în vîrful muntelui	*Rfr. I*
	S-auzi glasul codrului,	" *II*
	Pe sub codrii verzi de brad !	" *I*
	Noi să ne iubim cu drag !	" *I*
3	Cît oi fi, mîndro, departe	"
	Dumnezeu să-z' dea de toate,	
	Dacă ti-i gîndi la altul	*Rfr.I*
	Dumnezeu să-z' dea oftatu,	*mîndro!*
	Zile pline de venin,	*Rfr. I*
	Clipe de amar și chin !	" *II*
4	De-i uita dragostea mea,	" *I*
	Să te urască lumea, *măi*	
	Să nu vezi în față flori,	*Rfr. I*
	Să te iusuș' și să mori,	" *II*
	Să mi te-nghită **pămîntul**	" *I*
	Dacă-z' vei **călca cuvîntu** !	*mîndră!*
5	Să nu mori ca or'șicare,	*Rfr. I*
	Să mori singură-n **cărare**,	
	Cu mine-n gîn' să te stingi	*Rfr. I*
	Și să nu poți să mă strigi,	" *II*
	Să n-ai loc nici în pămînt	" *I*
	De-i uita că te-am iubit !	" *II*

„Ieu l-am făcut, textul. Melodia e de la Maria Ciobanu ; acum am învățat-o de pe un disc, pe primăvară. L-am făcut prin pădure, la servici, la Valea cu Pești. Îl cînt de obicei la sîrbă... Majoritatea cîntecelor merg la sîrbă !" (mg. 5412 II i).

„Cazul" lui Titi Jubleanu — care ar merita, desigur, să fie urmărit în continuare — ne îndreptățește să considerăm astfel că „muza" folclorică musceleană nu a adormit cu totul ! Chiar și sub puternica influență a repertoriului mass-media (majoritatea copleșitoare a tineretului actual părăsind vechiul repertoriu local, preferînd și adoptînd, în genere, noile cîntece cunoscute de la radiotv și discuri !), personalitatea creatoare își spune totuși cuvîntul. Viitorul folclorului muscelean deschide astfel o pagină nouă, a cărei evoluție pozitivă e greu de apreciat deocamdată. Chiar dacă „masa" celor mai mulți tineri se dovedește în genere pasivă și conformistă, e deajuns aportul puținelor personalități creatoare, ca remarcabilul pădurar *și lăutar* Titi Jubleanu (în vîrstă de numai 22 de ani), spre a dovedi că folclorul *viu* nu este sortit dispariției iremediabile. Procedînd după cele mai clasice norme ale creației folclorice tradiționale, tînărul T. Jubleanu pornește în elanul său creator, cîntăreț de timpuri noi, de la alt nivel și orizont cultural-ideologic și artistic, evident progresiv și plin de făgăduințe.

ISTORIA TARAFULUI TRADIȚIONAL SĂTESC TRĂITĂ ȘI COMENTATĂ DE LĂUTARII ÎNȘIȘI. SECOLUL XX

SPERANȚA RĂDULESCU

Cele mai vechi, ample, detaliate, științific și inteligent conduse și integral consemnate anchete de teren avînd ca obiect taraful și lăutăria sătească datează din perioada 1949 (anul fondării Institutului de Folclor) — 1965 (momentul încheierii unei prime etape de culegeri intensive), fiind semnate îndeosebi de Alexandru Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Mariana Kahane, Mihai Pop, Adriana Sachelarie, Ghizela Sulițeanu, Adrian Vicol și Constantin Zamfir și conservate în arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Nu ignorăm, desigur, documentele similare anterioare sau contemporane, unele mai greu accesibile. Dar valoarea specială și avantajul celor dintîi rezidă în aceea că :

— fiind și foarte numeroase și bogate în conținut, ele acoperă mai compact suprafețe geografice extinse și o epocă istorică ce începe aproximativ cu secolul și se încheie la mijlocul deceniului șapte ;

— sînt sistematic întocmite, beneficiind de rafinările metodologice ale folcloriștilor înaintași ;

— se străduiesc — și reușesc —în bună parte — să consemneze cu fidelitate răspunsurile celor chestionați la întrebările anchetatorilor. Or, diferența calitativă dintre o informație prinsă și notată *mot à mot* de la un insider al culturii populare și una trecută prin filtrul personalității (și implicit subiectivității) unui outsider, fie el cît de competent și de neangajat, „obiectiv", este cea dintre un film și o descriere a obiectului filmat.

Aceste calități sînt tot atîtea motive care ne determină să le acordăm credit și să le utilizăm aci — pe cît posibil sub formă de citat — într-o măsură mult mai largă decît pe cele provenind din surse indirecte (volume, studii etc.). Le vom adăuga însă și alte documente de același tip, mai vechi (1933—1948) sau mai recente (1966—1983), păstrate în același fond al arhivei institutului.

Majoritatea informatorilor vîrstnici provocați să-și rememoreze anii primei tinereți își amintesc că, în jurul lui 1900, trebuințele de muzică ale satului erau în general satisfăcute de către un singur instrumentist (țăran sau lăutar) : cimpoier, fluieraș, clarinetist sau viorist. Ilie Talpeș (62 de ani) din Isverna — Mehedinți relatează că „au mai fost șimpoieri în sat, atunși cîn' ieram flăcăiaș nu ierau lăutari în sat nicicum ; iera numai șimpoieri atunșia ; mai cînta lumea din fluier și din clanarete. Cu alea ne-am pomenit noi. Lăutarii au venit încoașe, încoașe... " (4065,

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 159 — 170, București, 1984

cules în 1950). Cobzarul Necula Mereuță (30 de ani) din Putna — Vrancea spune însă că „...tata meu cînta cu vioara și n-avea tovarăș, ca să nu mai împărțască, să dea la altu' străin" (7035, cules în 1950), ceea ce probează că execuția în grup de doi coexista cu cea monoinstrumentală. Mărturii în același sens aduc ceterașul Dan Mihail (64 de ani) din Șeulia — Mureș (5315, cules în 1958) și vioristul Gheorghe Muntean (51 de ani) din Boșorod — Hunedoara (7121, cules în 1951); primul observă că „acu, ajută numai o contră; mai nainte am zis și singur", iar cel de-al doilea: „...la joc cîntam singur; la nuntă să nimerea d'e cîntam cu fluieraș, singur nu cîntam, ieram de ajutor la fluier", căci „singur nu poți să zișI din cauza oboselii". Una din cele mai vechi informații de care dispunem, redactată de Constantin Brăiloiu în 1933 (6125), provine de la cimpoierul Gheorghe Stariu Mărgineanu („născut la '62, cînd era Cuza în țară, la '83 m-a luat în slujbă la Dorobanți"); acesta susține că satul era principala, dar nu unica sa „piață de desfacere": „am cîntat și pe la oraș, pe la Severin, pe la Baia, pe la nunți d'elea, da' acum am îmbătrînit, nu mă mai chiamă"; continuă apoi, cu o frază pe care o reproducem nu numai pentru pitorescul ei: „La o Nedeie iau 200 de franci, iau patruș-cinci; cînd veni Regile cu podu' la Severin am luat 31 de poli, toz boierii mi-a dat".

Ilie Băloiu (70 de ani) din Pescarii — Caraș Severin declară în 1966 (I. 26337) că, cu ani în urmă, la hora satului, „mai cîntau cu clăin'e-tu' singur, fără părtie"; iar Moise Simionescu (94 de ani) din Aninoasa — Argeș (I. 19621, *apud* Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*, București 1976, p. 28) își amintește că „au venit tîrziu lăutarii. Numai vioară. Cobză n-avea de loc. Iera cam în timpul războiului cu turcii (1877, n.a.)... Cum ie acum acordeonu', așa iera atunci vioara"; Maxim Ciubotaru, viorist de 61 de ani din Sîngeorz-Băi — Bistrița Năsăud, afirmă că la joc „putea cînta un singur lăutar, dar puteau cînta și trei" (5423, cules în 1950); în sfîrșit, Toader Avarvarei (63 de ani) din Lunca — Pașcani — Iași (7700, cules în 1949) susține că „înainte, cînd ieram tineri, se cînta și cu fluieru' la horă"; iar Relu Sibișan (43 de ani), viorist din Căstău — Hunedoara (7555, cules în 1951) este de părere că „îi mai greu singur, dacă nu-i ajutoriu".

Constatarea că la răscrucea veacurilor XIX și XX taraful sătesc era încă o raritate, împlinirea trebuințelor de muzică ale comunităților rurale revenind în majoritatea cazurilor (cel puțin la horă dacă nu și cu alte prilejuri) unui instrumentist neacompaniat nu este cîtuși de puțin o noutate în etnomuzicologia noastră; ea a fost formulată anterior de către Gheorghe Ciobanu[1], Ghizela Sulițeanu[2] și alții; a formulat-o însă înaintea tuturor — sau mai exact a observat-o direct și nu a dedus-o din relatările unor persoane anchetate — Bartók, referitor la Banat, Arad, Alba, Cluj, Cîmpia Transilvaniei și Maramureș[3]. Documentele, în cea mai mare parte inedite, prezentate aici nu fac decît să o reconfirme, să-i fortifice acoperirea.

---

[1] „Așa cum se întîmplă și prin alte părți, a existat și la Clejani un țăran clarinetist care era chemat la nunți". (Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, 1969, p. 8).

[2] Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*, București, 1976.

[3] Bela Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, Instrumental Melodies, The Hague, 1975, și *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, Budapest, 1966.

Execuția pieselor muzicale folclorice în grup instrumental restrîns (alcătuit din doi-trei muzicanți) a constituit primul pas important către formarea ansamblului ale cărui proprietăți ne îndreptățesc să-l denumim *taraf*; primul pas, dar nu întotdeauna cel decisiv, căci instrumentele alăturate puteau să dubleze funcția solistică sau să o împlinească exclusiv pe cea ritmică. Spre exemplu, în formațiile : două clarinete — tobă mare sau torogoată — trompetă de jazz — tobă mare, semnalate în județul Tulcea în 1953 și respectiv 1954 (5810 și I. 5864), existența unui acompaniament armonic, fie el și rudimentar, este foarte ipotetică. Dar simpla prezență a cimpoiului în asocieri instrumentale de genul : fluier — cimpoi (I. 7157; Meria — Lunca Cernii — Hunedoara; cules în 1952), cimpoi — tobă (I. 4853; Vîrteju — Domnești — Ilfov; cules în 1953) sau clarinet — cimpoi — tobă (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist; Ileana — Ilfov; 1952) (toate datele vizează începutul secolului) creează premisele schițării unei dimensiuni armonice care va prinde contur net în taraful propriu-zis.

Primele tarafuri în deplinul înțeles al cuvîntului au fost cele în care un instrument melodic — nu obligatoriu vioara — se sprijinea pe acompaniamentul armonic al cobzei (în Moldova, Muntenia și o parte a Olteniei) sau viorii secunde (Transilvania, Banat, parțial Oltenia): „Iera p-aici mulți clanaragii vestiți... Au murit dă mult! Ultimu' acu' vro zece ani.... Clanaretu' să băga mai mult cap singur, cu cobzaru'; cu vioara nu să prea potrivea" (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist; Fureşti-Argeș; 1961); „Înainte se cînta pe la noi din cobză. Ierau doi frați, unu' cînta din vioară, Gheorghe, și Neculai cînta din cobză" (7700, Toader Avarvarei, 63 de ani; Lunca — Iași; 1949); Vioristul Vasile Bucur (30 de ani), care în prima tinerețe a fost secondat numai de o cobză, comentează că „atunși niș nu iera vorba dă țambal, iera numai cobza. Țambalu' a apărut de puțini ani, de cînd cîntă îștia tinerii" (8269, Bughea de Sus — Argeș; 1954); iar Costache Simion, viorist de 71 de ani, își amintește că și tatăl său cînta în formula două viori — cobză, adăugînd apoi : „Pi vremea cînd ieram ieu tînăr să cînta tot cu vioara și cobza. Sî cînta și în fluier, la joc mai mult, la clăși, în casî. Așa, la joc mai prețuit iera vioara și cobza... Mergeam și patru, cinș lautari deodată cînd ne chema. Avèm două viori prima, două secundi și cobză". (7618, Cepelnița — Iași; 1953); „P-atunci" (pe vremea cînd muzicantul-informator era flăcău, în jurul anului 1910 deci) „să cînta numai cu cobza și vioara. Mai nainte dă mine, povestea tata că iera și cu daraua. Și ieu am apucat o dată cînd ieram tînăr, la o nuntă. Iera lăutaru' de prin Argeș. Cu daraua cînta în toate chipurile : o învîrtea, o freca cu degetu', o bătea cu palma... Tata povestea că pe timpu' lui nu să băga nuntă fără darè, cam cum este acum acordeonu' așa iera daraua pe timpu' lui ...Cu naiu' a ieșit cam prin 1910—1912 încoace. Poate pe la oraș sau prin altă parte să fi fost mai dinainte. Naiștii să aducea din comuna Butoiu, aproape de Găiești. P-aicea nu iera să cînte cu naiu'... Noi muscal ziceam la nai. După război (cel dintîi război mondial) n-a mai cîntat cu naiu'. Atuncea a venit nou țambalu' și basu' " (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist; Fureşti—Argeș; 1961); „Pe atunși așa iera, un cobzar și un scripcar. Acum s-o modificat..." (4237, Iordache Ursu, 30 de ani, fligornist; Văleni — Munteni — Roman; 1949).

Pentru Transilvania și Banat, consemnările de care dispunem deocamdată privitoare la grupurile instrumentale din primii ani ai secolului sînt puține. Îl invocăm însă din nou pe Bartók, care observa că în Mureș — spre deosebire de zonele imediat învecinate cercetate — ceterașul prim este secondat de un al doilea, cu instrumentul adaptat unei acompanieri armonice relativ complexe (călușul tăiat drept, „oblu", și trei strune apropiate, în scordatura devenită ulterior „clasică" ardelenească : sol — re$_1$ — la) ; iar în două sate bihorene vioara este însoțită, la „jocul Turcii", de o „dobă" (tobă cu o singură membrană, pe care autorul o bănuiește a fi de origine orientală) ; în Banat există și o vioară secundă, acordată normal, capabilă deci să execute bicorduri ; în Maramureș, cetera face cuplu cu zongora — chitară cu două corzi acordate la cvintă ; iar în Pernești — Arad, fortificarea ritmică a muzicii de joc este realizată de un violoncel fără strune, „broancă", bătut cu un bețigaș, „piscalău"[4].

În taraful din estul și sudul țării, cobza a dominat incontestabil pînă în jurul anilor '20, cînd țambalul — infiltrat dinspre oraș — a început să-i submineze autoritatea[5] : „...acuma nu să mai cîntă din cobză. La cobză să cînta înainte. Dacă a venit țambalu', i-a luat locu'. Primu' în sat cu țambalu' iera tata. Bunicu' meu cînta cu cobza... Și tatăl bunicului tot cu cobza cînta" (4683, Constantin Gh. Stancu, 39 de ani, viorist ; Tamași — Corbeanca — Ilfov ; 1953).

Este limpede deci că, cel puțin în anumite zone (probabil cele mai apropiate de centrele urbane sau de marile proprietăți latifundiare), taraful axat pe cobză prinsese consistență înainte de sfîrșitul secolului XIX ; tot în aceeași perioadă, toba — care în jurul anilor 1950—1960 rămăsese puternic ancorată doar în tarafurile moldovenești, bihorene și maramureșene — pare să fi fost răspîndită pe tot cuprinsul țării : „...de mult, de cîn' ierau ăi bătrîni...iera trei toboșari (în sat), acuma unu' este" (6155, Dumitru Bălăceanu, 48 de ani, viorist ; Isverna — Mehedinți ; 1950) ; „Tobă ? Am avut, acum nu ; ie 20 dă ani de cînd nu mai ie tobă" (4892, Marian Dorcea, 67 de ani, viorist ; Ciuperceni — Teleorman ; 1962) ; „Înainte (de primul război mondial) nu să pomenea tobă decît pe Vlașca, spre Spurești, Bulbucata, Ghimpați. Acolo cînta cu clanaretu' și cu tobă mică și cu cimpoiu' " (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist ; Ileana — Ilfov ; 1952) ; cimpoierul Ion Stan (74 de ani) din Vîrteju — Ilfov a cîntat o viață întreagă în sat, în comună, în comunele învecinate și la periferia Bucureștilor acompaniat numai de tobă (I. 4853).

Putem presupune prin urmare că „bateria" sau „jazzul" din tarafurile țărănești de dată mai recentă — tarafuri precum : două clarinete — tobă (5863, Vasile Scripcaru, 28 de ani ; Pașacîșla — Tulcea ; 1953), vioară — „jazz" (I. 12817, Ilie Turneanu, 35 de ani ; Ciuperceni — Teleorman ; 1962) sau clarinet — fligorn — „jazz" (4183, Gheorghe Stoica, 17 ani ; Hangu — Neamț ; 1954) — nu constituie neapărat împrumuturi vag motivate din formațiile orășenești de muzică ușoară sau din fanfarele populare, ci rezultatul transferării unui rol preexistent asupra unui instrument mai modern și mai eficient sonor.

---

[4] Bela Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, Instrumental Melodies, The Hague, 1975,
[5] Ghizela Suliteanu, op. cit.

Să revenim însă la noua etapă de evoluție a tarafului moldovenesc, muntenesc și oltenesc care se declanșează în preajma primului război mondial, etapă în care, de pe o parte cobza este dublată și apoi înlăturată de țambal (Moldova, Muntenia și partea nord-estică a Olteniei) și chitară (restul Olteniei), iar pe de altă parte proporțiile ansambului se amplifică prin înglobarea unui instrument-bas : „În locul cobzei a venit țambalu', ie aproape bătrîn și ăsta, din 1925" (4892, Marin Dorcea, 67 de ani, viorist ; Ciuperceni — Teleorman ; 1962) ; „Cînd cîntam la o nuntă, atunci să angaja mai multe perechi de lăutari. Una mergea acasă la mire, alta la mireasă, alta la naș de-l lua, după cum avea omu' posibilitățile să tocmească. Într-o pereche intra vioară, țambal și cobză. Nu ieara înainte, pă vremea mea, două viori la un loc. Dacă iera posibilitățile lua și un violoncel. Basu' îl găseai rar. Mai mult cobza, da, dar contrabasu' costă mult, nu-și lua lumea așa, să învețe. Cu țambalu' a ieșit cam pă cînd am învățat ieu (1900—1910). Ieu ieram primul cu țambalul în sat. Mi-l luase tata de la Tunari, de la un bătrîn țambalagiu care își luase unu' nou.... Uneori luam basist, uneori nu. Mai mult nu. În sat aveam ca și acuma un singur basist. Ăla iera mai bătrîn ca mine și în urmă a plecat din sat... avea atunci cinzăși de ani" (4684, Gheorghe Stancu, 65 de ani, țambalagiu ; Tamași — Corbeanca — Ilfov ; 1953) ; Ion Nițoi, cobzar de 51 de ani din Bughea de Sus — Argeș (8282, cules în 1954), care a cîntat în tinerețe cu două viori și încă o cobză, iar mai apoi cu o vioară, un țambal și un contrabas, se plînge că „nu prea ierea țambale aici ; acu' sînt ca păru' din cap. Io aproape că nu mă mai chiamă ; s-a modernizat cu totu' lumea. Mie îmi place cobza, că ieu cu ia sunt obijnuit". A încercat să se „salveze" învățînd țambalul ; n-a reușit, fiind prea vîrstnic ; „P-aici pă la noi pă la țară iera numai cobza, nu iera țambalu'... A venit mai tîrziu, cam după primul război mondial. La Corbi am văzut prima oară țambal ; cînta Nicu Păun cu iel. Dup-în 1926 am început și ieu să cînt cu țambalu'... Basu' a venit mai tîrziu ca țambalu'. To' la Corbi l-am auzit întîi, la un frate a lu' Nicu Păun. La vreo doi-trei ani după țambal" (8080, Constantin Matei, 51 de ani, viorist ; Nucșoara — Argeș ; 1955) ; „La noi în sat se cînta din vioară, țambal, cobză și unu' singur cu naiul, îi zicea muscal" (8197, Dumitru Benguș, 50 de ani, fluieraș și clarinetist ; Strîmbu — Dîmbovița ; 1949) ; „Aproape toț' (lăutarii) cîntau din cobză înainte di războiu' șelant, și după... Nu știau din țambal. Să cîntă țambal di după războiu' șela mare" (7864, Petru Gh. Lefter, 58 de ani, cobzar ; Zmeu — Iași ; 1949) ; Alexandru Tudoran, țambalagiu de 46 de ani din Curcani — Călărași, a cîntat de cîteva ori (nu se precizează cînd) în satele Bibilu Mic și Bibilu Mare din județul Constanța : „Iei acolo a admirat țambalu', că n-avea ei așa ceva ; avea numai armonici" (4613, cules în 1954) ; „Ieu am apucat pă viorist să cînte cu cobza. Nu ieșise încă țambalu'... Țambalu' după primu' război a ieșit. Cam prin 1925... În urmă a ieșit și basu', ca înlesnire a vioristului. Iel face zgomotu' ăla mare, să îngînă după țambal ; și jucătorii nu poa' să piarză jocu', că picioru' merge' ; iar vioristu' să mai odihnește" (8050, Ion Marinescu, 71 de ani, clarinetist ; Poienărei — Corbi — Argeș ; 1955) ; „Ăștia de aici nimeni n-are bas, numa' io am bas aici" (7838, Vasile Clanetaru Chiriac, 33 de ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949).

Basul — a cărui proveniență urbană este în egală măsură incontestabilă — s-a infiltrat prin urmare în taraful vechilor Țări Române la scurtă vreme după — iar uneori concomitent cu — țambalul, către mijlocul perioadei interbelice. O singură informație pune sub semnul îndoielii această constatare; o informație furnizată de Mitică Burcea (66 de ani) din Merenii de Sus — Teleorman (4971, cules în 1951), care susține că basul „îi dă mult, dă cîn' m-am născut ieu ierea basul p-acolo". Nu sîntem însă prea surprinși; ansamblurile vocal-instrumentale din Ilfov, Vlașca și Teleorman — ținuturi situate în proximitatea capitalei — au evoluat mai rapid și din multe puncte de vedere diferit față de cele din restul țării. Nu este exclus ca aici basul să fi premers chiar pe alocuri țambalului, fapt atestat de altfel și în fișa de informator 4968 (Ioana Tudor, 48 de ani, cobzărească și guristă; Căscioarele — Vlașca; 1949); „...viorist, băsar și ieu cu cobzulița mea. Nu-mi trebuia mie balamuc mare, nu-mi trebuia viori d-astea multe: să s-audă vocea".

Inițial, violoncelul a fost preferat contrabasului, fiind mai ieftin (mai accesibil deci) și mai ușor de mînuit „din mers" (să ne reamintim că lăutarii noștri cîntă adeseori pe drum, în mișcare). Dar, handicapat de potențialul dinamic inferior, violoncelul — „basul micuț" — a cedat peste tot locul contrabasului (prevăzut cu o curea lată, cu care este ridicat la nevoie la înălțimea mîinilor interpretului): „... cum iera p-atunci pă la țară, în loc dă bas, celo mic... acuma au început să cînte și iei la bas, dă vo șapte-opt-zece ani" (4792, Constantin Buzdugan, 50 de ani, viorist; Bolintinu din Deal — Ilfov; 1949).

Este greu de precizat momentul istoric în care chitara s-a substituit cobzei în cea mai mare parte a Olteniei. În Gorj — ținutul în care este instalată temeinic și pe lungă durată — chitara există în orice caz de la începutul secolului și nu pare să fi fost precedată de cobză; căci bunicii și părinții lăutarilor vîrstnici chestionați de noi par să fi cîntat fie în grup de două viori (primă și secundă), fie în formula vioară — chitară. Nu dispunem însă de date suficiente care să ne permită vreo concluzie în acest sens. Dar în Dolj, înlocuirea este în afară de orice discuție și în orice caz relativ recentă: „Am avut un frate cobzari", spune chitaristul Nicolae Nițu (43 de ani) din Corabia — Dolj (6340, cules în 1961); Vîlcu Boulean (65 de ani) din același sat relatează că „di pe '24 dupe ce am venit din război... cîntam în doi, clarinetu' și chitara, pe urmă și cu baz" (6337, cules în 1961); iar Gruia Alexandru (51 de ani) din Poiana Mare — Dolj dă explicații confuze, din care se poate deduce că și-a început cariera ca cobzar, reprofilîndu-se apoi pe chitară: „...tata m-a pus, și-n patru ani m-a făcut cobzar, m-a luat cu iel la cîntare"; adaugă apoi: „atunci avea nevoie de chitariști, nu iera cobzari, și tata a zis că decît să mă facă viorist, mai bine un chitarist bun ..." (6275, cules în 1955).

Se pare că tarafurile sătești cele mai îndrăznețe, mai dispuse să se remanieze și să se amplifice, au fost dintotdeuna cele ale prăvăliilor și hanurilor înstărite; probabil deoarece cîrciumarii și hangiii — oameni cu dare de mînă, umblați pe la orașe și preocupați să-și țină rangul — își afișau prosperitatea între altele angajînd tarafuri mai apropiate ca dimensiuni și componență de cele urbane. Spre exemplu, la hanul lui „Paul Costandinescu" din Ileana — Ilfov, muzica pentru jocul duminical era asigurată, încă înainte de 1914, de o formație alcătuită din două viori,

un țambal și un contrabas (și nu violoncel) (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist; cules în 1952); la prăvălia din Tamași — Corbeanca — Ilfov cîntau, în jurul lui 1900, o vioară, o cobză și un țambal; iar lîngă București, la Bolintinu din Deal, taraful de cîrciumă avea, spre 1920, un aspect instrumental quasi-urban: două viori — o cobză — un țambal — un violoncel.

Deschidem aici o paranteză, pentru a aduce cîteva precizări necesare înțelegerii celor ce urmează. Nu intenționăm să abordăm aici istoria din ultimul veac a tarafului urban (din perspectiva lăutarilor înșiși); în primul rînd pentru că documentele de teren atingînd acest aspect sînt ceva mai puține, sărace și neconcludente; în al doilea rînd pentru că o asemenea abordare ne-ar obliga la o incursiune — fie cît de sumară — în secolele anterioare, incursiune care depășește obiectivele lucrării de față. Căci este demonstrat faptul că taraful de tîrg și de curte — acesta din urmă devenit apoi taraf de oraș — are o traiectorie mult mai lungă, sinuoasă și parțial desincronizată față de cea a omologului său rural. Ni se pare totuși important să marcăm cîteva idei: la începutul secolului XX, cele două categorii de ansambluri (vocal-) instrumentale — rural și urban — se aflau în puncte foarte diferite ale evoluției lor. Primul — restrîns, pe cale de a-și contura funcția acompaniatoare și de a-și consolida deci una din trăsăturile definitorii, existent într-un număr relativ mic de exemplare a căror evoluție în fața țăranilor constituia încă un eveniment — etala un repertoriu (și implicit un stil de interpretare) net individualizat zonal și *întru nimic deosebit de cel al muzicanților amatori țărani*[6]. Cel de-al doilea, în general mai amplu, diversificat și modernizat instrumental — taraful cu care bucureșteanul prin adopțiune Mihail Coșma a cîntat, în jurul anului 1900, la Washington („Vașinton"), se compunea din două viori prime, o violă, un violoncel, un țambal, un pian și un contrabas (4301) (spre a invoca un caz-limită) —, punea în evidență un repertoriu (și respectiv stil de execuție) extrem de eterogen, în care piese de sorginte folclorică reală, urbană sau rurală, se amestecau cu valsuri, romanțe, lucrări de muzică cultă de largă accesibilitate, „cîntece ușoare" (compuse de muzicanți obscuri) „pentru lăutarii mahalelelor"[7] etc. În repertoriul vestitului Cristache Ciolac — de la care Enescu a notat 43 de melodii — figurau, spre exemplu: doine, jocuri (hore, sîrbe, breze etc.), romanțe de autor (*Steluța*, *Unde ești*, *Dor de răzbunare* ș.a.m.d.), *Ciocîrlia*, fragmente din operele *Traviata*, *Faust* și *Tosca*, valsuri din operete[8].

În deceniile imediat următoare, tarafurile sătești și cele orășenești încep să-și intensifice influențele reciproce. Cele dintîi își fortifică structura binară, se dilată, achiziționînd rapid noi instrumente, își lărgesc repertoriul pînă la depășirea sferei folclorice și tind să antreneze și gusturile beneficiarului lor obișnuit pe un nou făgaș. La rîndul lor, tarafurile urbane — și în special cele de periferie — se reîmprospătează și se reîntorc într-o oarecare măsură către izvorul înviorător

[6] Desigur, nu contestăm faptul că au existat lăutari săteni din secolele anterioare, atîta vreme cît „în actul de constituire a breslei lăutarilor din Huși, datat 1795, se vorbește, la punctul 5, de meșteri lăutari care veneau la țară pentru a cînta de ziua tîrgului" (Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 13).

[7] George Baiculescu, prefața volumului *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, București, f.a.

[8] Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, București, 1960, p. 158—159.

al muzicii țărănești, sub influența tarafurilor tradiționale sătești angajate temporar în cîrciumile din mahalalele orașelor. În paralel, lăutarii „de elită" ai restaurantelor și grădinilor de vară centrale frecventate de „lumea bună" se constituie în tarafuri de concert și orchestre populare care încep să cutreiere țara și lumea.

În confruntarea dintre taraful rural și cel urban, este greu de evaluat care s-a dovedit mai activ și mai influent. În aparență, ansamblul orășenesc l-a marcat — și continuă să-l marcheze și azi — mai puternic și în toate planurile pe cel sătesc (inclusiv transferîndu-i elemente stilistice achiziționate anterior, în epoca domniilor fanariote[9]). Dar care ar fi fost oare traiectoria tarafului urban — care, în jurul anului 1900, ajunsese deja la *Traviata* și la „compoziții" facile pe gustul unor oameni depeizați cultural — dacă acesta nu s-ar fi raportat la, și nu s-ar fi alimentat permanent și din sursa proaspătă a celor rurale?

Încheiem aici digresiunea, pentru a reveni la evoluția tarafurilor tradiționale sătești — a celor transilvănene, bănățene și vest-mehedințene de astă dată — într-o epocă coincidentă cu cea în care țambalul și basul se instalau temeinic în formațiile din restul țării.

În anii 1920, vioara secundă — însoțită sau substituită pe alocuri de „braci" sau „brace" — devine partenerul nedespărțit al „primei". În Mehedinți, Petrică Didea (21 de ani) din Isverna (6161, cules în 1950) cîntă frecvent cu unul sau mai mulți vioriști „secundari", „unu' în pez și unu' drept" (nu înțelegem, din păcate, sensul acestor doi termeni tehnici); în ocaziile care reclamă extinderea formației, el se asociază însă și cu un bracist și un basist — instrumentele părînd să aibă oarecare vechime în tarafurile din zonă. Dumitru Bălăceanu (48 de ani), viorist consătean, observă că „cin'e învață cu braciu' nu mai cîntă primu' pănă moare, nu mai sunt coargele la fel" (6155, cules în 1950).

Formații similare — vioară, vioară „dreaptă", „braciu" și (eventual) bas — funcționează în aceeași perioadă și înspre Banat, satisfăcînd pe deplin exigențele localnicilor (6105, Alexandru Buț, 58 de ani, viorist; Zapelea — Mehedinți; 1950). Aradul, Bihorul și (într-o oarecare măsură) Oașul resping însă explicit infiltrarea violei, rămînînd pînă astăzi credincioase viorii secunde cu acordaj normal; Aradul își păstrează neclintit broanca, iar Bihorul toba, acesta din urmă refuzînd vreme îndelungată achiziționarea instrumentului bas.

Sudul Transilvaniei cooptează destul de rapid „contra" — în majoritatea cazurilor vioară secundă — și basul: „Ieram patru" — spune vioristul Gavrilă Miclea (70 de ani) din Miclești — Alba (5244, cules în 1949) —, „unu' cu clan' etu', doi cu vioara (una din ele probabil secundă) și unu' cu contrabas... Ș-aicea am avut o gordundă d'elea mnici, și un clan'etu... cu vioara ieram patru inș aici" (probabil în sat).

În cea mai mare parte a centrului, estului și nordului Ardealului, instalarea violei sau a cuplului vioară secundă — violă ca principal instrument sau grup instrumental acompaniator al tarafului este fermă și de lungă durată. Trio-ul de coarde: „cet'eră" — contră — gordon se sudează într-o unitate monolitică, componentă *sine qua non* a tuturor formațiilor

[9] Așa-zisele „țigănisme" cărora Gheorghe Ciobanu s-a străduit să le releve adevărata origine (*Lăutarii...*, p. 144—147).

lăutărești mai vechi sau mai noi din regiune. George Banu (36 de ani) din Sîngeorz-Băi (1456, cules în 1955), Vasile Greal (49 de ani) din Rebra (5378, cules în 1950), Sidor Teglas din Nimigea (5378, cules în 1950) — toți trei din Bistrița-Năsăud — au cîntat sau cîntă în formula „șeteră — contră — gordună"; asemeni lor și Iuliu Pop (27 de ani) din Iaz — Plopiș (8004, cules în 1962) și Teodor Parna (50 de ani) din Draga (mg. 5278 I e, cules în 1980) — județul Sălaj. Victor Radu (26 de ani) din Morăreni — Mureș — un muzicant emancipat, cu un repertoriu și o arie de circulație gigantice — declară cu mîndrie (3633, cules în 1950) că „totdeauna în muzica noastră avem muzica formată din șapte persoane: două viori, un secund, un braci, bas, țambal, acordeon și tobă dacă e cazu'", vioara primă, cea secundă, braciul și basul constituind trunchiul pe care s-au grefat celelalte instrumente. Formația lui Santi Boca (74 de ani) din Iernut — Mureș (5308, cules în 1958) se poate dilata și ea pînă la șase persoane („doi primași, un contraș, un bracist, un gordonaș și o țambală"), dar are ca nucleu stabil cele două viori, braciul și gordonul.

Bogdan Lazăr (43 de ani) și Gheorghe Vinca (24 de ani) — tineri amîndoi, dar conlucrînd permanent cu muzicanți vîrstnici, buni cunoscători și păstrători ai tradițiilor locale — reconstituie, la sugestia și cu ajutorul anchetatorilor, traiectoria „bandelor" sătești de pe cursul mijlociu al Mureșului începînd din 1945 și pînă în momentul culegerii (1983) (I. 32304). Reproducem în întregime relatările lor conjugate, înfruntînd riscul de a fi inconsecvenți și de a avansa în timp pînă într-o epocă de care intenționăm să ne ocupăm către finalul acestei lucrări; inconsecvența asumată ne oferă însă posibilitatea de a contura o imagine coerentă și relativ completă a evoluției tarafului rural într-o zonă limitată geografic: „Pe vremea aia se cînta în patru: o ceteră, două contre (viole) și un gordon (contrabas). Mai tîrziu o venit acordeonu'... Țambalu' (care, la un moment dat, se instalase cu convingere în tarafurile de pe Mureș)... o fost înainte de acordeon, l-a adus to' țiganii de la Satu Nou; ăștia o fost țigani ungurești". (Banda se compunea atunci din: ceteră — două contre — țambal mare — gordon)... „Acu' la ora actuală nu se mai cîntă cu țambalu'... s-o mai modernizat lumea... Acordeonu' o scos un braci" (astfel încît taraful a ajuns la următoarea alcătuire: una sau două viori prime — braci — acordeon — țambal mare — gordon). „Apăi pe urmă, cînd s-o mai modernizat, o sosit taragotu'" (banda redimensionîndu-se instrumental și stabilizînd, pentru scurtă vreme, formula: vioară — braci — „acordion" — taragot — contrabas — baterie); „țambal nu mai iera"; în fine, formația anagajată la nunțile actuale se compune, după spusele informatorilor noștri, din vioară — taragot — chitară electrică (de armonie) — „orgă electrică" — baterie și (în unele sate) contrabas.

Una din achizițiile instrumentale semnificative mai recente ale tarafului tradițional — achiziție care deschide o nouă etapă în evoluția sa — este deci acordeonul. Deși consecințele acesteia asupra ansamblului (vocal-) instrumental popular românesc sînt, la toate nivelurile, imense, nu ne hazardăm să o evaluăm ca pe *cea mai* semnificativă; căci s-ar putea întîmpla ca orga electronică portabilă și chitara electrică de armonie, pe care le-au îmbrățișat în anii din urmă în special „bandele" transilvănene, să probeze în timp o capacitate modelatoare sporită.

Insinuarea acordeonului în formațiile țărănești a început în deceniile al patrulea și al cincilea : „La țară s-a adus acordeonu' cam pîn 1936—37. D-aici din București au început să-și aducă, cînd s-angaja la nunți ; și după aia primu' acordeonist care s-a adus din sat a fost un nepot de-al meu, după 1940" (4792, Constantin Buzdugan, 50 de ani, viorist ; Bolintinu din Deal — Ilfov ; 1949) ; „Acordeonu' a ieșit prin 1941—1942. Acum ie tare la modă, nu să poate nuntă fără iel" (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist ; Fureşti — Argeș ; 1961) ; „Înainte di războiu' aista nu prea să șirea acordeon, acum si șere. Și-acuma șere cobză din țarani : cobza i șea mai sufișentă pentru țaran, la Goești cobza i mortea lor, joacă numai după cobză.... Acordeonu' să șere mai mult la elită, uomini di eștea mai intelectuali... și țarani, aproape mai toți, mijlocași și chiar saraci" (7862, Gheorghe Petru Lefter, 58 de ani ; cobzar ; Zmeu — Iași ; 1949). Kallo Albert, viorist din Almaș — Sălaj, își amintește că în satul său primul acordeon a apărut prin 1950 și a fost privit ca o curiozitate. Fusese cumpărat de la un muzicant care nu știa să-l folosească ; cumpărătorul, ignorant și el, l-a deprins însă curînd „de la un cetățean din sat... pesemne profesor, un om mai umblat...". După o vreme „am făcut și noi o chetă, frații, și ne-am cumpărat și noi acordion" (mg. 5287 I f, cules în 1980).

Pentru început, acordeonul se alătură neutru, fără pretenții, grupului solistic și/sau celui acompaniator ; mai apoi însă, el subminează autoritatea instrumentelor cu forță de penetrație inferioară, cu precădere pe cea a principalului acompaniator. Dar spre deosebire de țambal spre exemplu, el nu își dizlocă *cu tot dinadinsul* predecesorul, ci mai degrabă îl copleșește și încearcă să-l supună, predispunînd la amplificarea accentuată a ansambului : „...a ieșit acordeoanele... ne facem patru (vioară — țambal — acordeon — contrabas). Acordeonu' este dă vo patru-cinci ani, să cere" (4971, Mitică Burcea, 66 de ani, viorist-gurist ; Merenii de Sus — Teleorman ; 1951) ; „Acuma cînt cu țambal, acordeon, baterie, contrabas" (lăutarul care relatează fiind viorist). „Numai neamu' nostru : un singur neam" (4756, Ion Vasile, 51 de ani ; Fierbinții de Sus — Ilfov ; 1959) ; „Cîntăm mai mult cîte patru împreună. Așa ie cum cere oamenii. La nuntă cere oamenii ce vrea : acordeon, contrabas, vioară, țambal, voce..." (vocea fiind a unuia dintre instrumentiști) (4614, Ion Șerban, 40 de ani, viorist ; Curcani — Călărași ; 1954).

Acordeonul are totuși resurse tehnice care îi dau posibilitatea să suplinească rolul unui instrument de orice tip : melodic, armonic sau bas ; posibilitatea pe care o exploatează în formații ca : „doă viori, acordion și țambal, cum șere clientu'" (7849, Mihai Punei, 18 ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949) (formație în care basul este absent) ; sau : „două viori-acordeon,—jazz" (7854, Gică Țurcă, 18 ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949) (unde atît țambalul cît și basul au fost eliminate).

În centrul Transilvaniei, acordeonul „o scos un braci" (I. 32304) ; în Moldova și Muntenia este probabil că el a îngrădit multiplicarea în tarafuri a țambalelor mici.

I se poate „imputa" acordeonului nu numai faptul că, prin simpla sa prezență, subminează particularizarea zonală a tarafurilor care îl includ, ci și că stimulează adiționarea unor instrumente comparabile

ca eficiență sonoră, capabile deci să-i facă față (trompetă, „saxafon", taragot, chitară electrică solo etc.) complet străine de tradițiile locale. În jurul Ludușului spre exemplu, taraful de nuntă actual are următoarea componență : vioară — taragot — „acordion" — chitară electrică solo — contrabas — baterie (14555, Gheorghe Boca, viorist, 57 de ani ; Iernut — Mureș ; 1983) (către miezul nopții, chitara electrică și bateria se detașează de restul formației pentru a cînta numai pentru tineret) ; iar spre Zalău : două viori — braci — acordeon — contrabas și/sau țambal („d'epind'e cum îi trebă la cetățean, cum cere") (mg. 5287 I e, Teodor Parna, 56 de ani, bracist ; Draga — Sălaj ; 1980).

Dar acordeonul este un „ucenic vrăjitor" depășit de mecanismele pe care le pune în mișcare ; căci acțiunea perturbatoare pe care o declanșează ajunge uneori să-l afecteze. Bracistul Ursui Kalman (23 de ani) — profilat de curînd pe orgă electronică — observă că în satele din jurul Clujului oamenii solicită ansambluri de genul : vioară — orgă electronică portabilă — chitară electrică — saxofon — baterie — solist vocal (specializat), ansambluri din care acordeonul este exclus (14782 ; Cluj ; cules în 1982).

Dezavantajul major al unui corpus restrîns de documente este acela că informațiile pe care le furnizează referitor la o problemă dată nu ajung să se confirme reciproc și prin urmare nu prezintă suficiente garanții de veridicitate. Este cazul documentelor noastre privind fanfara populară — cea moldovenească în primul rînd, singura asupra căreia putem zăbovi deocamdată fără riscul de a fabula. Ne asumăm totuși riscul de a păși în această *terra incognita* care este istoria fanfarei populare ; căci un început — fie el cît de precar și ezitant — este un punct de plecare util pentru cercetările viitoare.

Constituirea fanfarelor populare poate fi corelată, credem, cu înființarea, începînd de pe la 1830, a orchestrelor ostășești românești („musica ștabului") în tîrgurile cele mai însemnate ale Principatelor (Iași, Vaslui, București, Craiova), orchestre care au luat locul vechilor meterhanele turcești și moldovenești[10]. Nu pretindem că vechimea celor dintîi este comparabilă cu a ultimelor (deși, ca ipoteză de lucru afirmația nu ar fi aberantă) ; constatăm doar că în jurul anului 1850 fanfarele populare moldovenești aveau o vîrstă apreciabilă, de minimum 20—25 de ani, și atinseseră proporții gigantice în raport cu cele ale celorlalte tipuri de tarafuri tradiționale coexistente (tarafuri care, pe alocuri, păreau să le domine) : „Înainte se cînta pe la noi din cobză... acuma la horă cîntă fanfara. Cîntă la noi în sat de vreo douăzeci de ani" (7700, Toader Avarvarei, 63 de ani ; Lunca Iași ; 1949) ; „La nunți se cere fanfara, nu se cere vioriști. Și la baluri tot iei cîntă mai mult ; de, ce să facem..." (7669, Ion Trofan, 63 de ani, viorist-gurist ; Dagîța — Iași ; 1949) ; „La hore mai mult fanfare : fanfara ie la putere la noi" (7665, Alexandru Lazăr, 34 de ani, cobzar ; Dagîța — Iași ; 1949).

Stabilind, ca dată probabilă a apariției fanfarelor populare sătești din Moldova, anul 1930, dăm dovadă însă de o prudență exagerată. Căci

---

[10] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români de la renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, București, 1928.

dacă admitem că augmentarea serioasă a unui ansamblu instrumental folcloric survine la capătul cîtorva decenii bune de funcționare — fapt pe care, sperăm, l-a probat suficient lucrarea de față —, sîntem obligați să acceptăm că fanfarele țărănești moldovenești trebuie să se fi conturat cel mai tîrziu la începutul secolului; dovadă faptul că în 1949 ele ajungeau să înglobeze în mod curent patru pînă la nouă — zece instrumente.

Ne oprim aici cu speculațiile istorice; preferăm să ne întoarcem pe pămîntul ferm al certitudinilor și să adăugăm că fanfara populară funcționează întocmai ca un taraf tradițional obișnuit; ea se manifestă cu aceleași prilejuri, preferîndu-le pe cele în care evenimentele se consumă în aer liber sau în spații închise largi (nunți, înmormîntări de tineri, botezuri, baluri etc.); etalează în linii generale același repertoriu; cîntă cu soliști vocali (membri ai formației sau persoane special angajate); se divide la nevoie, pentru a satisface atît cerințele tineretului, cît și pe cele ale oamenilor așezați etc. etc. Există însă ceva anume care îi particularizează interpretările, dîndu-le o altă coloratură semantică: un amestec fermecător de comic și grotesc, pe care îl surprind cei ce au gust pentru aspectele rafinate ale kitschului.

Lucrarea include trimiteri la unele documente ale arhivei de folclor a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice: fișe de informatori-lăutari și fișe de informații. Cifrele arabe reprezintă cotele fișelor de informator, în timp ce cifrele arabe precedate de majuscula I. — cotele fișelor de informații.

PODUL LUI PAVEL
— O VARIANTĂ GRECEASCĂ DIN DOBROGEA A MOTIVULUI „NEVASTA ZIDITĂ"

GH. C. MIHALCEA

În cercetările de folclor din județul Tulcea, am avut de curînd prilejul — pe care-l socotesc cel puțin interesant — de a culege, între altele, unele cîntece, ciudate supraviețuiri din folclorul grec pe teritoriul românesc.

În satul Izvoarele (vechiul Alibeikioi) s-au așezat — se pare — în prima jumătate a secolului trecut, coborînd din sudul Basarabiei, un grup de țărani de origine greacă. În jurul anului 1913 au mai venit în sat „dinspre Bulgaria" cîțiva greci, printre care și Dumitru Gheorghi-Verghi, Iani Casapu și Dumitru Anastase, meșteri „keramici" (cărămidari) îndeletnicindu-se cu confecționarea olanelor pentru acoperișuri.

De la țărancele Despa Popa (n. 1920) și Irina Alexe (n. 1938), descendente „ale lui Verghi", am cules, în noiembrie 1983, *Tu Pavele tu yfiri* (*Podul lui Pavel*), cîntec cunoscut astăzi îndeosebi printre rudele sus-numiților meșteri olănari (ceea ce mă face să cred că ar fi, probabil, un „cîntec de breaslă"), cîntat „mai mult la nuntă":

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 171—174, București, 1984

A Ανάθεμα του βασίλη
Ποῦ προκόνει κι ιεκθνι
/: Τοῦ Πάβελε τοῦ υφίρι :/

B Χίλεα μάστουρι δούλιβαν
Ουλιμέρα δούλιβαν
Καί τοῦ βράδυ χεμ γρίμουʃι

C Κ'ένα πουλί χρυσό πουλί
Χέμ κι λίδουʃι κι ιλί
Τοῦ Παβελ τι νέκαθι
'Ένα ʃτίργεοʃι τοῦ υφίρι

D Τοῦ προυί, προυί, προυί
ʃτέλι τί δοῦλα να θι φουναξ
— Καλιμέρα, κυρά μου
— καλιʃπέρα, δοῦλα μου!

E /: Τί ἐν δοῦλα ποῦ ιέρτις :/
Μεʃτουλι Παβελ να ʃι φουνάξου
'Εχι τίπτας να ʃί πί

F Ὑά νι νὶ ια καλάμου
Τά χρυσά μου νά βάλου
Ὑα νι νι ια κακόμου
Τά παλιά μου να βάλλω

G Τά παλιάτσου ιά βάλει
Κε τσούμ Παβελι πάει
— Καλιμέρα, Παβελι!
— Καλιʃπέρα, αγάπη-μου!

H /: Τί ιές, Παβελι, ποῦ μι φουνάϊ
Πάβελ χιμ κλει χεμ τι λει
— Τοῦ δάχτυλιμ ιέχθσα

I Τοῦ δάχτυλιμ ιέχθσα
Τίν πρώτη την ἀγάπη μου
Τιν ἅρπαξαν την ἔδισαν
Κι καθου τήν ἀπόλυσαν

J — Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
/: Ὑέχα παιδί ιεκούνημα :/
Και ψουμί ε φούρνισμα!

K Πάβελ χεμ κλαίει χεμ τη λέει
/: Κε τόψομε ζα φουρνιʃτε :/
Κέ του πιδί ζα κοῦνιʃτι!

L Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
/:Πῶς τρέμιε καρδοῦλα μου/:
''Ετι νά τρέβμει τοῦ υφίρ!

M Πῶς τρέμου(ν) τά μαλακια μοῦ
''Ετι νά τρέμει του υφιρ!
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
Τρεῖς ἀδριφίς ί μασταν

N Τρεῖς ἀδριφίς, σισ μασταν
Κέ τρές κακό γραμένισου
Μνεάσου Πάβελι τοῦ υφίρι
Κί μνεάσου Δοῦναβα τοῦ υφίρι

O Κι μνεάσου Δοῦναβα τοῦ υφίρι
Μνεάσου Βολουγράδου υφίρι
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμι
Πῶς τρέμει καρδοῦλα μου,

P Πῶς τρέμει καρδοῦλα μου
''Ετι νά τρέμι τοῦ υφίρ
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμι
Δə ιανι, Πάβελι, δə ιαν'.

A Blestemat (fie) - mpăratul / Că a gîndit și a făcut / Podul lui Pavel!/

B O mie de meșteri lucrau, / Toată ziua lucrau / Și seara se dărîma./

C Și o pasăre — pasăre miraculoasă — / Și zbura, și spunea : / — Tu, Pavele, ce mai stai? Începe odată podul! /

D Din zori, din zori, din zori / Trimite sluga să cheme (soțioara)! / —Bună ziua, doamna mea! / — Bună seara, sluga mea! /

E — Ce ai, slugă, de-ai venit? / — M-a trimis Pavel să-ți spun / Că are ceva să-ți vorbească!/

F — Dacă este de bine, / Să pun (îmbrac) hainele cele scumpe; / Dacă este de rău, / Să le pun pe cele vechi! /

G Pe cele vechi și le-a pus / Și la Pavel s-a dus : / — Bună ziua, Pavele! / — Bună seara, draga mea! /

H — Ce ai, Pavele, de mă chemi? / Pavel (și) plînge, și spune : / — Inelul (de logodnă) l-am pierdut! /

I Inelul l-am pierdut / Pe prima iubită / A prins-o, a legat-o/ Și i-a dat drumul în jos (în groapă). /

J — Scoate-mă, Pavele, scoate-mă. / Am copil de legănat / Și pîine de băgat în cuptor! /

K Pavel (şi) plînge, şi spune : / — Şi pîinea o să fie băgată-n cuptor, / Şi copilul o să fie legănat ! /

L — Scoate-mă, Pavele, scoate-mă; / Cum tremură inima mea, / Aşa să tremure podul ! /

M Cum tremură perişorul meu, / Aşa să tremure podul ! / Scoate-mă, Pavele, scoate-mă / (Că) trei surori am fost /

N Trei surori am fost/ Şi la toate trei le-a fost scris : / Una (să fie-ngropată) la Podul lui Pavel, / Şi una la Podul de la Dunăre, /

O Şi una la Podul de la Dunăre/ (Şi) una la Podul Bolgradului ! / Scoate-mă, Pavele, scoate-mă; / Cum tremură inima mea, /

P Cum tremură inima mea / Aşa să tremure Podul ! / Trage-mă, Pavele, trage-mă ! / Rabdă, Pavele, rabdă ! /

LUME, ÎNTR-O VARIANTĂ A *MIORIȚEI* DIN TRANSILVANIA

VALERIU RUSU

Recitirea volumului *Folclor din Transilvania* ne-a atras atenția asupra versurilor finale dintr-o variantă a *Mioriței*, culeasă de Ioan Șerb și Cesereanu Domițian, din Zarand, în care Pătruț, „picurariu micuț", cere ortacilor săi să spună mamei, cînd aceasta îl va căuta :

„ — Ba noi l-am văzut
Mergînd spre trecut,
Aci mai napoi,
Tot vînzînd la oi,
La tîrguț la Beci,
Vînzînd la berbeci;
Și l-am mai văzut
Numărînd la bani
Pe aripa șubii,
La lumina lunii,
La marginea lumii".
(*op. cit.*, I, 1962, p. 79)

Evident, imaginea păcurarului care își numără banii cîștigați din vînzarea oilor este marcată de indici ai apartenenței acestuia la aria geografică transilvăneană : berbecii i-a vîndut la *tîrguț* (sufix diminutival folosit cu o preferință certă în graiurile de dincolo de munți), la *Beci* (Viena). De fapt, chiar motivul vînzării oilor ne introduce în atmosfera păcurarilor transilvăneni, cu turme bogate, dispuși să-și valorifice, din timp în timp, o parte din turmele lor.

Gestul numărării banilor este descris prin trei elemente : „Pe aripa *șubii*, / La lumina *lunii*, / La marginea *lumii*/".

Dacă primele două elemente nu ridică, în general, probleme în înțelegerea textului, cel de-al treilea suscită o discuție aparte (să menționăm că, în alte variante date la pagina 80, tocmai acest element lipsește).

Este vorba, oare, de marginea pămîntului, a universului?

Am fi tentați, fără îndoială, să interpretăm astfel această imagine, cu atît mai mult cu cît ea deschide o superbă perspectivă cosmică, în care este proiectat păcurarul Pătruț.

Totuși, acest păcurar nu este un *arhetip*, o *construcție imaginară*, ci, așa cum am văzut, el este un păcurar profund ancorat în pămîntul Transilvaniei, în realitățile acestei provincii.

Această trăsătură a sa ne-a sugerat să căutăm să descifrăm sensurile versului „La marginea lumii" prin scrutarea peisajului dialectal românesc din aria respectivă.

Cercetările dialectale s-au arătat, și de această dată, revelatoare pentru semnificația textului folcloric.

Astfel, Tache Papahagi, în ale sale *Cercetări în Munții Apuseni* (în „Grai și suflet", II, 1, 1925, p. 85) înregistrează, s.v. *lume*, sensurile : 1. „pămînt, țarine, holde" („*lumea*-i goală, nu s-o făcut nimńic"; „Un moț o spus că la Sîrghia o ploiat, că *lumea* tătă e bună"); 2. „văzduh, atmosferă, vreme" („Ai gînd'i că ploaie la noapte, că, uit'e, *lumea* e blîndă și-s norî"; „vezi, *lumea*-i blîndă, nu áburá nicî un vînt, ii cald sara și-s norî". — Bulzești, Dealul Dăneștilor).

Sensul de „pămînt, loc etc." este înregistrat și de *Atlasul lingvistic român* (serie nouă, vol. I, harta 212 / nucet /, localitatea Gîrda de Sus, punctul 95) : „*lúmea*, acló úńd'i crez_ núći".

În fine, în *Texte* dialectale. *Munții Apuseni* (volum în pregătire, de Victorela Neagoe), aflăm următoarele atestări : „așá-i *lúmea*" (așa-i locul de casă, în pantă), „nu-i *lúmea* driaptă, ńét'idă"; „și am mai curățit cun_ să spúńi ajíca / trăbă să mai ieĭ d'i prin hotár, d'i pin_ *lúmi* ... ieștă peátră ajíc / trăbă s-o mai adúńi / úńd'i sîmt... úńil'i/apruapi d'i pădúri... sîmt clómbi //"

★

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 175—181, București, 1984

Ne aflăm, aşadar, în cazul unei convergenţe dialectalo-folclorice tipice: locul de origine a documentului folcloric (Ţara Zarandului) se înscrie în aria dialectală (Munţii Apuseni) a termenului *lume*, cu semnificaţia „loc, pămînt, ţarine, holde etc." (menţionăm că sensurile respective nu sînt înregistrate în dicţionarele limbii române).

S-ar putea interpreta atestarea acestei semnificaţii a termenului *lume*, în varianta *Mioriţei* din Zarand, ca o „degradare" a textului poetic?

Nicidecum, căci, aşa cum sublinia Blaga, profunzimile sînt, deopotrivă, „către înalt" şi „înspre adînc".

Gestul păcurarului, este drept, nu mai beneficiază, potrivit interpretării pe care o propunem, de o proiecţie cosmică („la marginea universului"), dar, în schimb, el se adapă la matricea stilistică a satului românesc („la marginea locurilor, a ţarinilor, a hotarului sau a vetrei satului"), cu toposul său de excepţională creativitate şi poezie.

PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară*. Bucureşti, Editura Academiei R.S.România, 1983, 121 p. (Academia Republicii Socialiste România. Comisia de Antropologie şi Etnologie)

Lucrarea reprezintă o primă încercare de analiză sistematică a unor concepte şi orientări teoretice contemporane de factură interdisciplinară regăsite cu deosebire în cercetările americane şi vest-europene. Aşa cum se precizează în *Cuvîntul înainte*, cele două zone (americană şi vest-europeană), zone care au polarizat cu prioritate noile direcţii de cercetare de tip etnoistoric, prezintă diferenţieri şi nuanţări rezultate din perspectiva scopului urmărit, sub care se înscriu în fapt investigaţiile respective. „În Statele Unite ale Americii se urmăreşte cu precădere cunoaşterea comunităţilor etnice după migraţie şi colonizare, pentru descoperirea modului de convieţuire şi integrare, fără discriminări de rasă, religie, grad de civilizaţie şi cultură, în naţiunea americană; în timp ce în Europa aceeaşi direcţie urmăreşte, cu prioritate, cunoaşterea substratului arhaic şi a stratificărilor istorice, asimilabile sau neasimilabile pentru determinarea valenţelor spirituale ale autohtonităţii, continuităţii, unităţii şi capacităţii de creaţie culturală şi civilizaţie în viaţa unei naţiuni, bine determinate în timp şi spaţiu" (p. 2—3). Oricum, ambele orientări privesc spre aceleaşi surse documentare pe care le convertesc însă, prin analize specifice, unui anume cadru de idei, unei anume orientări teoretice.

Lucrarea — *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară* — se recomandă în fapt ca o introducere în universul de idei al noilor cercetări, fixînd cadrul şi caracterul lecturilor integratoare pe care le implică atît documentele de factură etnologică, cît şi documentele de factură istoriografică.

Lucrarea, semnată de Paul Simionescu — constituie, în istoriografia şi etnologia românească, o primă încercare de determinare a noului orizont ideativ. Ea s-a stratificat pe trei principale puncte de reper: *Implicaţiile etnologice ale istoriografiei româneşti*; *Consemnarea istorică şi etnografică. Perspective etnoistorice*; *Documentul etnologic. Semnificaţii şi limite*. La toate acestea, în afara unui rezumat în limba franceză, trebuie amintit şi *Cuvîntul introductiv* semnat de Romulus Vulcănescu.

În ceea ce priveşte autorul lucrării, sîntem tentaţi să remarcăm faptul că unele cercetări mai vechi (ca de pildă *Mărturii etnografice — puţin cunoscute — ale unor călători străini în Ţările Române*; *Pagini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini — secolele XVII—XVIII*; *Particularităţi ale habitatului urban în Ţara Românească şi Moldova (secolul al XVIII-lea — primele decenii ale secolului al XIX-lea). Perspective etnologice*; *Drumuri şi popasuri străvechi* (în colab.) ş.a. s-au structurat în fapt, ele însele, pe ideea de bază, analizată în detaliu în lucrarea de faţă, a „lecturii" interdisciplinare (etnoistorice).

În primul capitol — urmărindu-se preocupările „etnologizante", aşa cum se desprind ele din suita unor curente şi orientări istoriografice româneşti, mai vechi sau mai noi —, sînt descifrate acele fragmente de text prin care se justifică în fapt lectura interdisciplinară de ordin etnoistoric (fireşte,în sensul şi semnificaţia lărgită a conceptului). În această ordine de idei sînt evidenţiate unele fragmente de cronică (cronicile Ţării Româneşti şi Moldovei — secolele XVII—XVIII), cu deosebire acele fragmente de text care se referă, implicit sau explicit, la *conştiinţa unităţii, originii, continuităţii de neam ca expresie a conştiinţei populare*; unele fragmente de text din opera marilor cărturari Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu şi stolnicul Constantin Cantacuzino; unele preocupări ale corifeilor Şcolii Ardelene, precum şi unele fragmente de text, dătătoare de seamă — în acest sens — desprinse din opera istorică a lui B.P. Hasdeu, Alexandru Odobescu, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga şi Gheorghe I. Brătianu.

Pentru a avea mai clar înţelesul etnoistoric pe care îl reclamă valoarea în sine a documentelor etnologice (a documentelor etnografice, folcloristice şi de artă populară), redăm, din fragmentele de text semnalate de autor în sprijinul preocupărilor de factură etnoistorică, această expresie succintă, dar relevantă, semnată cîndva de Nicolae Iorga, expresie care mărturisea în fapt un adevărat crez ştiinţific: „Se vor urmări aceste culturi în datinile şi îndemnurile practice şi artistice ale poporului nostru de la ţară, bun şi sigur păstrător al moştenirii celor mai îndepărtaţi strămoşi Sute de lucrări nu vor fi multe ca să ne lămurească asupra acestei părţi esenţiale din originalitatea noastră naţională [...]. În tradiţia satelor, mai ales a celor ferite de influenţa administrativă a statului român [...] se vor găsi cunoştinţe prealabile care vor umple lacuna considerabilă pe care o lasă în trecutul nostru izvoarele străine ale lumii civilizate [...]".

Viaţa tradiţională a comunităţilor noastre săteşti devenea astfel, într-un anume sens, ca şi la Mircea Eliade mai tîrziu, mărturie profund relevantă a unui trecut, mai mult sau mai puţin îndepărtat: „Adeziunea unui popor la unul sau altul dintre scenariile mitice, la una sau alta dintre imaginile exemplare spune mult mai mult despre sufletul lui profund decît un mare număr de întîmplări istorice" (Mircea Eliade, *De la Zalmoxe la Genghis-Han*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 191).

Cel de-al doilea capitol — *Consemnarea istoriografică şi etnografică. Perspective etnoistorice* — este integral rezervat cercetării punctelor posibile de tangenţă sau de interferenţă a celor două planuri de investigaţie (investigaţia istoriografică, pe de o parte, investigaţia etnologică, pe de altă parte). Aşa cum remarcă autorul, aceste posibile tangenţe pot fi surprinse, în genere, din trei unghiuri de perspectivă: *al obiectului* în sine, al *metodologiei* şi al determinărilor de ordin *teleologic* (al finalităţii pe care şi-o propune fiecare disciplină). Fireşte, la această trivalenţă — perspective, mai mult sau mai puţin cu caracter didactic — se pot adăuga şi alte referinţe de reper, adiacente, dar nu mai puţin eficiente analizei orientative propuse: *semnificaţia limbajului*, a semnelor specifice fiecărei implicaţii tematice; *sensul relaţiilor interdisciplinare* (raportul: ştiinţă fundamentală — ştiinţă auxiliară); *convergenţa unor categorii şi structuri ideatice*, comune celor două discipline, privite fie în parte, fie în corelaţia lor firească (cum ar fi problema etnogenezei, considerată dintr-un punct de vedere sau altul) şi aşa mai departe.

Subcapitolele temei remarcă: Relaţia prin subordonare (etnografia sau etnologia, ca ştiinţe auxiliare istoriei, atunci cînd datelor de ordin etnografic sau etnologic, altfel spus documentelor etnografice sau etnologice, surprinse în cadrul unor sinteze explicative de ordin istoriografic, nu li s-a acordat îndeobşte decît rostul informaţiilor de valoare secundară, etnografia şi etnologia constituindu-se ca ştiinţe sau orientări ştiinţifice auxiliare istoriei); Orientarea pozitivistă în consemnarea istoriografică şi în investigaţia etnologică, accentul căzînd, în acest tip de abordare, pe autoritatea şi caracterul limitat al documentului specific fiecărui domeniu. Această perspectivă de înţelegere — aşa cum observă şi autorul lucrării — a impus, ca de la sine, izolarea fiecărei discipline sau orientări ştiinţifice (ideea unui fapt social total sau lectura interdisciplinară fiind imposibil de conceput în atari perspective de înţelegere). Analiza punctului de vedere structuralist, al acelei metode prin care sînt relevate structurile sau sistemele în sine şi, implicit, dominaţia sistemului (întregului) asupra părţilor; şi, în sfîrşit, *analiza semnificaţiilor lecturii documentelor istorice sau etnologice în afara cadrului tematic specific, propriu abordărilor de factură etnoistorică*. Transferul unui document etnologic (obicei, tradiţie, mit etc.) pentru descifrarea unor semnificaţii de ordin istoriografic presupune, implicit, adeseori, o analiză a sensurilor pe care le poate releva un atare document — cu alte cuvinte presupune o analiză de factură hermeneutică.

Orice analiză hermeneutică chemată să descifreze un anume document etnologic descoperă în final polisemia acestuia, căci cele mai adeseori orice fenomen sau realitate din sfera preocupărilor etnologice poate fi simultan şi fenomen sau realitate regăsită în sfera preocupărilor culturale, istorice, religioase etc.

Etnoistoria se constituie ca disciplină şi orientare ştiinţifică aparte tocmai din contactul celor două sfere de preocupări, prin lectura semnificaţiilor unor documente specifice în cîmpul de referinţe al acestora. Autorul subliniază nu numai implicaţiile pe care le presupune orice analiză hermeneutică a documentelor, implicaţii care fac în fond posibile noi înţelesuri (înţelesuri nebănuite, în spiritul cercetărilor şi metodologiei tradiţionale); el subliniază totodată că cercetarea sau abordarea etnoistorică se înscrie în seria acelor eforturi de comprehensiune în care primează ideea de globalitate şi structură semnificativă.

Autorul remarcă şi analizează totodată unele din principalele definiţii care s-au propus, pe parcursul ultimelor decenii, cercetărilor de factură etnoistorică, încercînd să refacă traseul principalelor dezbateri teoretice şi metodologice.

În capitolul *Documentul etnologic. Semnificaţii şi limite*, se descifrează statutul epistemologic al documentelor de oralitate (valoarea, autenticitatea, limitele, ca şi critica acceptibilităţii lor etc.).

Consideraţii marginale statutului epistemologic al documentelor cu care operează etnoistoria şi a metodologiei folosite în genere de această disciplină, considerată pe bună dreptate ca integratoare, certifică : a) discernerea documentelor de oralitate pe baza criteriilor sau coordonatelor analizei pe care o propune critica istorică pentru discernerea documentelor istorice (critica internă şi critica externă a documentelor) ; b) stabilirea diferenţierilor specifice documentelor de oralitate ; c) analiza critică a documentelor, făcută ţinîndu-se seama, în primul rînd, de seria sau seriile convergente ale lor (seria documentelor de oralitate — ca serii specifice — şi seria documentelor-inscrisuri, a documentelor istorice) ; d) „lectura" în adîncime a documentelor etnologice ; e) stabilirea diferitelor sensuri şi semnificaţii ale documentelor etnologice.

Lucrarea, propunîndu-şi — din perspectivă teoretică şi metodologică — analiza impactului interdisciplinar istorie-etnologie, evidenţiază plusul de cunoaştere pe care îl propune etnoistoria. Etnoistoria, constituindu-se pe temeiul acelui imperativ contemporan care presupune o cît mai largă abordare inter- şi multidisciplinară, conturează tocmai această orientare, printr-un spor de acuitate, comprehensiune şi explicitare. Studiul lui Paul Simionescu, care se recomandă de la sine, atît istoricilor cît şi etnologilor, constituie o adevărată premieră în seria lucrărilor de profil din ţara noastră. Lucrarea oferă deschideri noi în cercetarea etnologică şi istoriografică ; ea oferă temeiul unor noi abordări care vor viza înţelegerea unor realităţi etnoculturale sub convergenţa interdisciplinară pe care o propune orice abordare etnoistorică. După cuvintele autorului : Etnoistoria, acomodînd înţelegerii ritmurilor istoriei un întreg material faptic, oglindit prin documentele oralităţii ca expresii directe ale tradiţiilor, adînceşte totodată, prin nenumărate şi insolite faţete, înţelegerea mecanismului dezvoltării şi evoluţiilor în timp ale oricăror comunităţi sociale.

R.O. Maier

Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter, Baia Mare, 1983, 462 p. +1 hartă

Rezultat al investigaţiilor efectuate de un colectiv de cadre didactice şi studenţi de la Institutul de Învăţămînt Superior din Baia Mare în perioada 1976—1980, *Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar* se înfăţişează ca o cercetare monografică de aleasă ţinută ştiinţifică şi de real interes pentru specialiştii din cele trei domenii învecinate — dialectologia, etnografia, folclorul.

Modelul — mărturisit sau nu — al unor astfel de cercetări îl constituie monografiile iniţiate de şcoala Densusianu, dintre care unele au fost realizate chiar în spaţiul nord-vestic al ţării (V. de ex. Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului* (1925), retipărit în *Grai, folklor, etnografie*. Ediţie şi prefaţă de Valeriu Rusu, Edit. Minerva, Bucureşti, 1981), căruia îi aparţine şi zona Chioarului. Aceasta, fără a contrazice într-un fel unitatea de principiu a ceea ce în general numim Maramureş, are totuşi o individualitate distinctă, prezentînd, în acelaşi timp, numeroase similitudini şi puncte de contact cu zonele învecinate (Maramureşul „istoric", Lăpuşul, zona Codrului).

Cele două secţiuni principale ale lucrării *(Graiul ; Etnografia şi folclorul)* sînt precedate de cîteva necesare *Consideraţii preliminare* semnate de Codreanu Moldovan *(Studiu geografico-istoric)*, I. Chiş Şter *(Aspecte istorico-sociale)* şi Gheorghe Pop *(Premise metodologice)*. Individualitatea zonei pare a fi dată nu atît de configuraţia sa geografică, cît de anume împrejurări istorice care şi-au pus amprenta decisiv asupra oamenilor şi creaţiei lor materiale şi spirituale. Limitele teritoriale ale zonei Chioarului ar putea fi trasate urmînd cîteva repere : la nord, pe linia Tăuţi Măgheruş — Baia Mare — Baia Sprie şi la est, pe linia Baia Sprie — Ciocotiş, limita o formează poala munţilor vulcanici, „iar de la Muntele Şatra, o linie ce uneşte Dealul Pietriş (587 m.) cu localitatea Măgureni o separă de Depresiunea Lăpuşului" ; rîul Someş constituie graniţa vestică şi sudică, delimitînd zona Chioarului de zona Codrului (p. 5). Criteriul istoric se vădeşte a fi cel mai important în definirea zonei, majoritatea satelor componente făcînd parte, în evul mediu, din domeniul Cetăţii Chioar (Cetatea de Piatră — Kövár), a cărei existenţă este consemnată abia în 1319, dar care fiinţa desigur de mai înainte. Urmărind în documentele epocii şi în cercetările recente istoria Cetăţii Chioarului şi a domeniului aparţinător, I. Chiş Şter face interesante observaţii în legătură cu structura populaţiei, cu raporturile dintre

diferitele grupuri sociale etc. În ceea ce privește amploarea cercetării de teren efectuate pe o durată de 5 ani, este suficient să reținem, din informațiile oferite de Gheorghe Pop, faptul că au fost investigați 140 de informatori din 29 de localități (p. 42—57).

Graiul local este studiat pe cele patru paliere fundamentale ale limbii: (*Fonetică și fonologie* (Victor Iancu); *Structura și dinamica vocabularului. A. Lexicul general* (Gheorghe Pop), *B. Terminologia meseriilor* (Nicolae Felecan); *Morfologie* (Gheorghe Radu); *Sintaxă* (Ana Varna). Cercetarea atentă a unui bogat material faptic îi conduce pe autori la formularea unor observații pertinente și utile pentru obținerea unei imagini cît mai complete a ariei în discuție. Diferențele cele mai mari față de limba standard se manifestă, cum e și firesc, în fonetică și în vocabular, în timp ce morfologic particularitățile, cîte sînt, apar ca „elemente populare", avînd adică „o răspîndire geografică generală", dar fiind „neconforme cu normele limbii standard" (p. 108), observație valabilă, în parte, și pentru sintaxă. Vocabularul, în schimb, studiat tocmai din perspectiva „dinamicii" sale, prezintă la nivelul lexicului general trei straturi (p. 85), iar din punctul de vedere al terminologiei meseriilor oferă o dovadă în plus a latinității limbii și poporului român, capitolul semnat de N. Felecan constituind o completare utilă la studiul general, de mari proporții, al lui Gh. Iordache, *Mărturii etnolingvistice despre vechimea meseriilor populare românești* (Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1980).

Aproape 2/3 din carte sînt consacrate problemelor de etnografie (*Gospodăria tradițională chioreană* de Maria Marinescu și I. Chiș Șter; *Portul popular chiorean* de Doru Arsene și I. Chiș Șter) și folclor (*Obiceiuri, credințe și practici în legătură cu nașterea* de I. Chiș Șter, Mărioara Dan și Tănase Filip; *Nunta tradițională chioreană* de I. Chiș Șter; *Practici de înfrățire în Chioar și Lăpuș* de I. Chiș Șter și Paula Orha; *Obiceiurile de înmormîntare* de Adriana Istrate și I. Chiș Șter; *Obiceiurile de peste an* de I. Chiș Șter, E. Florian, M. Tințar, A. Tîrșar, E. Berindan; *Poezia descîntecelor* de Valeriu Palaghiță; *Lirica populară chioreană* de Eugenia Nistorică; *Balada chioreană* de Valeriu Palaghiță). Au fost luate în considerație, după cum se vede, toate componentele de bază ale culturii populare din această extrem de interesantă zonă etnofolclorică a țării. Dacă în capitolele consacrate gospodăriei și portului local nota este predominant descriptivă, cercetătorii înregistrînd cu fidelitate detalii semnificative, în capitolele următoare, dincolo de informația de primă mînă, este de remarcat tendința de a interpreta fenomenele întîlnite, de a le descoperi sensurile originare și de a le scoate la lumină pe cele acceptate și cunoscute de către purtătorii lor de astăzi. Din acest punct de vedere, studiul *Practici de înfrățire în Chioar și Lăpuș* ni se pare a fi una dintre cele mai solide, mai bine documentate și mai exacte contribuții recente de cunoașterea unui fenomen de cultură populară străvechi, dar cu ecouri ori chiar încă viu, în contemporaneitate.

De altfel meritul esențial al volumului coordonat de Gheorghe Pop și Ion Chiș Șter constă tocmai în cantitatea de material documentar recent, cules dintr-o zonă practic puțin cercetată, în trecut, cu mijloace tehnice moderne și — mai ales — cu o înțelegere corectă a fenomenului culturii populare în epoca noastră.

Zoe Constantinescu

Stare de dor. Poeți și pictori țărani. Ediție alcătuită și îngrijită de Ioan Meițoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, Editura Sport-Turism, 1983, 352 pagini

La răscrucea anilor 1983—1984, scriitorul și folcloristul Ioan Meițoiu, de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, a dat la iveală, prin deosebita înțelegere a Editurii Sport-Turism, o remarcabilă antologie comentată despre poeți și pictori țărani, bogat ilustrată alb-negru și policrom, antologie a tot ceea ce este mai original realizat în nestăvilita creație în versuri și în imagini de artă plastică naivă, îndeosebi din ultimul pătrar de secol, dar vădind un proces spiritual mult mai vechi în sînul matricei stilistice a mediului nostru rural, cu țărănimea-i neobosit căutătoare de frumusețe și noutate.

Autorul a izbutit o rară performanță: gruparea sistematică a unor pagini antologice poetice și picturale, a unor profiluri esențiale ale celor 280 de poeți și pictori țărani selecționați în volum, precum și, în ultima secțiune a volumului, consemnările unor personalități ale artei, culturii și științei românești contemporane cu privire la creația celor cuprinși în antologie.

Dintre poeții țărani cuprinși în volum, Vasile Dâncu din Bistrița-Năsăud a fost deja cuprins într-o istorie literară contemporană, elaborată de Institutul de Istorie și Teorie Literară și editată de Academia R.S.România. Cîteva din considerentele cu privire la el ne orientează și asupra direcției procesului cultural-istoric iscat prin creația poeților țărani contemporani.

Aşa cum menţionează I. Meiţoiu în comentariul său, Vasile Iancu. „... afirmă un potenţial liric autohton, de cultură folclorică, adaptat şi transpus într-un limbaj modern... El este poetul satului în care dimensiunea folclorică este insuficientă...". Fenomenul ca atare este reliefat de multe din creaţiile poeţilor ţărani, inclusiv prin tematica lor, ca, de pildă, poezia *Cîntare lui Eminescu*, scrisă de dobrogeanul Gheorghe Bică: *„Dulce vers din dulce grai / Tu luceafăr datu-ne-ai /... / Pentru versu-ţi avîntat / Pentru cîntul minunat / Tot mai mult noi te-ndrăgim / Şi-amintirea ţi-o cinstim"*.

Tot astfel, chemările nenumărate şi împlinirile autentice ale picturii naive de astăzi, cum le ilustrează, printre mulţi alţii, Ion Niţă Nicodim, Rodica Nicodim, Petruţ Mihuţ din Ţara Zărandului, „vrăjitorul" Stan Ion Pătraş din Ţara Maramureşului, Alexandru Savu din Cîmpia Dunării, Ghiţă Mitrăchiţă de pe plaiurile Olteniei, bănăţeanul Viorel Cristea, bucovineanul Dumitru Ciuhan, Vasile Ionici din Ţara Oaşului etc., au făurit un nesfîrşit univers de reprezentări artistice, impunîndu-se în cultura contemporană românească prin puternice expresii de o inefabilă frumuseţe. Subliniem cu convingere aportul specific al pictorilor ţărani la conturarea unor aspecte semnificative ale procesului spiritual, mai general, de asimilare a valenţelor vieţii moderne în vastul cuprins, atît de receptiv la deschideri înnoitoare, al satului din întreg spaţiul etnoistoric şi etnocultural românesc.

Deci, alături de „disponibilităţile cuvîntului", creatorii ţărani au vădit şi exprimat, cu aceeaşi păstrare a calităţilor stilului românesc (măsură, armonie, discreţie, fineţe) îndătinate, proprii satului românesc, dinamica formelor picturale, încorporarea peisajelor satelor natale în continuă transformare, mirajul armoniilor cromatice, tot atîtea tipuri etnopsihologice şi etnoculturale de *răspuns* şi *comunicare*.

Nicolae Dunăre

CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor româneşti*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, 259 p.

În ultimii ani literatura de specialitate s-a îmbogăţit cu cîteva lucrări de certă valoare, aducînd contribuţii meritorii la cunoaşterea unuia dintre domeniile cele mai interesante ale culturii noastre populare — proverbul. După apreciata carte a lui Cezar Tabarcea despre *Poetica proverbului* (Bucureşti, Editura Minerva, 1982, 306 p.), profesorul mehedinţean Constantin Negreanu, sintetizînd preocupări mai vechi în cercetarea proverbului românesc şi abordînd întreaga problematică dintr-o nouă perspectivă, publică o carte ce se doreşte o „contribuţie la cunoaşterea vieţii, gîndirii şi simţirii poporului nostru, precum şi a limbii române", aşa cum el însuşi mărturisea undeva.

Deşi deosebit de activ şi cu o prezenţă de reţinut în publicistica ultimelor două decenii, numele lui Constantin Negreanu este mai puţin cunoscut. Debutează în 1963 în ziarul timişorean „Drapelul roşu" cu scurte note lexicale (*Forme hipercorecte, Cîteva tendinţe noi în limba actuală, În legătură cu numele de localităţi cu formă de plural, Cîteva neologisme „dificile"* ş.a.) ce-i vor orienta încă de pe atunci preocupările şi zonele de interes viitoare, perspectiva din care va aborda chiar şi domeniul folcloric, căruia i se va dedica ulterior. Proverbul, cu diferitele sale relaţii, rămîne obiectul covîrşitoarei majorităţi a articolelor publicate pînă acum de Constantin Negreanu: *Conceptele „înţelepciune" şi „muncă" în proverbele româneşti. Consideraţii lingvistice şi stilistice* (în „Limbă şi literatură", IV (1973), p. 791—800); *Negaţia în proverbe* (în „Limba şi literatura română" IV (VII), 1978, nr. 3 (iulie-sept.), p. 6—8); *Valenţele educative şi stilistice ale expresiilor şi proverbelor în limba literaturii artistice* (în „Şcoala Mehedinţiului" III (1978), p. 23—26); *Din istoricul paremiologiei* (în „Mehedinţi. Istorie şi cultură", II (1980), p. 547—557); *Cîteva observaţii asupra simetriei în proverbe* (în „Şcoala Mehedinţiului", VI—VII (1981), p. 224—226); *Rima şi aliteraţia în proverbe* (în „Limbă şi literatură", I (1981), p. 78—89); *Cîteva consideraţii asupra metaforei în proverbe* (în „Mehedinţiul literar '80", 1981, p. 139—146); *Din istoricul încercărilor de clasificare şi definire a proverbelor* (în „Mehedinţi. Istorie şi cultură", III (1981), p. 273—278); *Cîteva observaţii asupra propoziţiilor subiective din proverbe* (în „Şcoala Mehedinţiului", VIII—IX (1982), p. 148—153); *Convergenţa procedeelor stilistice în proverbe* (în „Mehedinţi. Cultură şi civilizaţie". IV (1982), p. 519—526); *Forme verbale în proverbe* (în „Caiet metodico-ştiinţific. Limba română. Limbi moderne" II (1983), p. 41—44).

Cu aceeaşi lăudabilă statornicie s-a străduit Constantin Negreanu să facă cunoscute diferitele aspecte ale proverbului românesc şi în numeroasele comunicări (peste 56) prezentate

cu prilejul unor reuniuni ştiinţifice, cele mai multe (şi faptul trebuie reţinut) organizate la Drobeta-Turnu Severin.

Să adăugăm la toate acestea rolul pe care l-a jucat în organizarea primului *Simpozion de paremiologie românească*, Drobeta-Turnu Severin, 18 iunie 1983, simpozion ce s-a bucurat de o reuşită incontestabilă şi o participare de elită a unor specialişti cu asidue preocupări în domeniu : I.C. Chiţimia, Gh. Bulgăr, Pavel Ruxăndoiu, Nicolae Constantinescu, Cezar Tabarcea etc.

Comunicările acestui original şi interesant simpozion sînt reunite într-o culegere semnificativ intitulată *Proverbium*, pe care o dorim continuată, culegere de a cărei apariţie s-a îngrijit tot Constantin Negreanu.

Prin Constantin Negreanu, şi aceasta este explicaţia datelor pe care le-am menţionat în rîndurile de mai sus, se creionează rolul şi locul profesorului de română în condiţiile actuale, la un nivel superior, cînd munca de culegere a folclorului, rolul de animator şi organizator al unor reuniuni ştiinţifice de prestigiu, activitatea de „cultivare", de sensibilizare la cunoaşterea şi preţuirea culturii populare se îmbină armonios cu cea de cercetare şi interpretare a fenomenului după cele mai riguroase criterii ştiinţifice şi cu o metodologie modernă, cu o apreciabilă stăpînire a bibliografiei româneşti şi internaţionale.

Fenomenul este cu atît mai îmbucurător şi semnificativ, caracteristic momentului contemporan al folcloristicii româneşti, cu cît Constantin Negreanu şi municipiul Drobeta-Turnu Severin nu constituie o excepţie în peisajul ştiinţific al ţării.

După cum însuşi autorul menţionează în prefaţa lucrării, cartea pe care ne-am propus s-o semnalăm „reprezintă o încercare de sinteză realizată din perspectivă lingivstică şi stilistică asupra paremiologiei româneşti". După un prim capitol de *Consideraţii preliminare* în care se tratează despre „Obiectul lucrării. Metode. Izvoare", „Din istoricul paremiologiei", „Definiţie. Probleme de terminologie", Constantin Negreanu îşi desfăşoară demonstraţia pe trei mari secvenţe : *Structura conceptuală*, *Structura lingvistică* şi *Structura stilistică*. Cartea se încheie cu o bogată listă bibliografică, un *Indice paremiologic*, un *Indice de autori* şi un *Rezumat* în limba franceză.

După cum se poate uşor constata, în cele trei capitole ce formează substanţa cărţii, proverbul este mai mult obiect al analizei decît scop al cercetării ; constituie materia primă pe structura căreia se face demonstraţia ; predomină, deci, faptul de limbă de care lingvistul-folclorist se serveşte pentru a remarca valenţele stilistice ale acestor unităţi cu formă cristalizată, „de a pătrunde poezia proverbelor şi de a supune unei analize textuale mijloacele lingvistice de realizare alături de resursele stilistice ale unităţilor paremiologice" (p.6).

Din această perspectivă lucrarea lui C. Negreanu este meritorie, aduce noi şi convingătoare date la cunoaşterea proverbului românesc, la elucidarea unora dintre atît de interesantele şi, nu arareori, controversatele probleme ale paremiologiei româneşti.

Al. Dobre

GHEORGHE I. NEAGU

(1904—1983)

După Christea N. Ţapu, care a contribuit cu 2 000 de texte populare diverse la *Materialurile folcloristice* (1900) coordonate de Gr. G. Tocilescu, cel ce aduce o contribuţie însemnată la culegerea folclorului teleormănean este profesorul Gheorghe I. Neagu.

S-a născut la 22 octombrie 1904 la Călăraşii Vechi, judeţul Ialomiţa. A făcut studii de litere şi filozofie la Universitatea din Bucureşti, cînd audiază (1926—1929) cursurile de folclor şi dialectologie ale profesorilor Ov. Densusianu, T. Papahagi şi I.-A. Candrea. A fost apoi profesor de limba şi literatura română la Călăraşi, Olteniţa şi Roşiori de Vede, în ultima localitate apărîndu-i volumele *Ghicitori din Ialomiţa şi Teleorman* (1939) şi *Colinde din Ialomiţa* (1946). Spaţiului spiritual ialomiţean îi închinase şi *Antologia Bărăganului* (1935) (în colaborare). Singur ori ajutat de elevi, realizează la Roşiori de Vede cea mai amplă culegere a sa, tipărită în anul 1969 : *Folclor din Cîmpia Dunării* (în *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, IV, 428 p.), care cuprinde 63 balade, 14 colinde şi 155 texte de cîntece diverse, cele mai multe din Teleorman, nefiind uitată nici Ialomiţa, pentru care a vădit constant interes.

Gheorghe I. Neagu a depăşit amatorismul îngust al multor culegători de folclor. Preocuparea pentru păstrarea autenticităţii structurale şi formale a textelor, interesul pentru evoluţia în timp a unor tipuri de colinde (culese anterior de G. Dem. Teodorescu) şi de balade (notate la sfîrşitul secolului trecut de Christea N. Ţapu), bibliografia variantelor de colinde, realizarea, în *Antologia Bărăganului*, a unui capitol de *Credinţe, superstiţii, amintiri*, după modelul propus de Ov. Densusianu — iată cîteva trăsături care definesc opera folcloristică a profesorului Neagu.

Cercetător meticulos, frecventator asiduu al Bibliotecii Academiei, Gheorghe I. Neagu a întocmit şi remarcabile studii : *Podul de la Tingrele* (în REF, 12, 1967, nr. 2, p. 147—152) ; *Cîteva însemnări pe marginea textelor folosite în jocurile de copii* (în volumul *Studii de folclor şi literatură*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 333—399), folclorul infantil preocupîndu-l în continuare, mărturie stînd antologia *Cîntece şi jocuri de copii* (Editura Minerva, 1982, 160 pagini). Ani de-a rîndul s-a documentat pentru un amplu studiu despre folcloristul teleormănean amintit, din care a publicat un capitol : *Christea N. Ţapu* (în REF, tom. 23, nr. 2, 1978, p. 209—229).

Se stinge din viaţă la 20 noiembrie 1983, la Bucureşti, lăsînd o operă folcloristică realizată cu probitate ştiinţifică.

Iordan Datcu

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 182, Bucureşti, 1984

ION APOSTOL POPESCU

(1920—1984)

S-a născut în comuna Berislăveşti, judeţul Vîlcea, la 6 martie 1920 şi s-a stabilit, după ce şi-a făcut studiile universitare de litere la Sibiu, la Gherla, unde a fost mulţi ani profesor de liceu (1947—1963). Ultimul deceniu de profesorat l-a făcut la Tîrgu Mureş, unde a predat folclor (1963—1976) la Facultatea de Filologie.

A debutat în volum cu *Literatura ardeleană nouă* (Bucureşti, 1945), după care se consacră cercetării creaţiei populare, mai toate lucrările sale (culegeri şi studii de folclor) privind spaţiul spiritual pe care l-a îndrăgit cu toată fiinţa sa — Valea Someşului: *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, 142 p.), în care s-a ocupat cu „fervoare şi hărnicie" despre unul dintre cele mai „strălucite capitole de sensibilitate românească" (aprecia A. E. Baconsky în prefaţa cărţii); *Basme armeneşti din Transilvania* (Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, 212 p.), cu o nouă ediţie în 1974 : *Frumoasa privighetorilor. Basme şi poveşti armeneşti* (Editura Dacia, Cluj-Napoca), colecţie care l-a făcut cunoscut şi peste hotare, fiind lăudat, între alţii, de dramaturgul W. Saroyan; *Ion Pop Reteganul. Viaţa şi activitatea* (Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965, 245 p.), lucrare socotită de I. Agârbiceanu, în prefaţă, „cea mai valoroasă şi mai temeinică ce s-a scris pînă astăzi asupra vieţii şi operei Reteganului"; *Studii de folclor şi artă populară* (Editura Minerva, Bucureşti, 1970, 462 p.) şi *Oraţii de nuntă. Colăcării, cîntece şi strigături culese de pe Valea Someşului* (Editura Minerva, 1979, XVIII+283 p.), aceasta din urmă lăudată de Şerban Cioculescu pentru „metodele ştiinţifice" folosite, pentru „densa prefaţă", colecţia înfăţişîndu-se ca „o surprinzătoare sinteză lexicală de provincialisme, de arhaisme şi de savuroase imixtiuni ale actualităţii".

Poet delicat, discret (*Iubiri*, 1968; *Flaut pentru o frumoasă*, 1971; *De vorbă cu Marco Polo*, 1974; *Trec printre oameni*, 1978), Ion Apostol Popescu a cultivat prietenia şi s-a bucurat de prieteni distinşi. I-au trecut pragul primitoarei sale case, împodobită cu creaţii populare alese cu gust, cărturari ca Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Ov. Papadima, I. C. Chiţimia, Dan Simonescu şi mulţi alţii.

S-a stins din viaţă pe neaşteptate la 23 ianuarie 1984 la Gherla şi a fost înmormîntat la Nicula, celebra localitate a cărei pictură ţărănească pe sticlă a cercetat-o într-o carte scrisă cu suflu liric.

Iordan Datcu

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 183, Bucureşti, 1984

ROSWITH CAPESIUS

(1929—1984)

Întrepătrunderea diferitelor sfere etnoculturale și conviețuirea românilor, maghiarilor, secuilor și sașilor în sudul Transilvaniei au generat aici una dintre cele mai interesante civilizații populare din spațiul sud-est-european. Acesta este spațiul care, prin păstrarea vie a culturii materiale și spirituale țărănești în condițiile unor structurale transformări culturale datorate tehnicizării celui de al 20-lea secol și prin frumusețea, originalitatea și prospețimea creației contemporane, constituie o excepție în concertul vechilor popoare de pe glob.

Sesizarea acestui fenomen în toată amploarea lui și hotărîrea de a se dedica cu trup și suflet pătrunderii în cele mai tainice cotloane ale esteticii și filozofiei artei populare au determinat-o pe regretata Roswith Capesius ca, imediat după absolvirea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, să aleagă calea cercetării căreia timp de trei decenii i-a fost credincioasă, dovedindu-se una din cele mai fecunde personalități pe planul descoperirii, analizei și sintezei fenomenului artistic popular manifestat în ambianța gospodăriei, casei, interiorului țărănesc.

Dacă la primul studiu de amploare, *Caracteristicile organizării interiorului casei de locuit țărănești* (« Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», București, 1968), tînăra cercetătoare mai semna drept colaboratoare, în anii ce urmează cercetările sale sînt redate cu toată ponderea competenței, oferind — prin ele însele — un orizont larg și investigații adîncite de detaliu. În lumina acestei orientări clare și precise apar: *Despre mobilierul pictat din Țara Bîrsei* (1969) și *Lăzile dulgherești* (1970). Concomitent ea publică în periodice de specialitate sau de popularizare studii, prin care se face cunoscută publicului interesat, cu o largă tematică: *Arta populară și peisajul*, *Satele Țării Bîrsei*, *Țara vinului*, *Interferențe în arta populară transilvană* etc. Această activitate publicistică avea să anunțe temele a două lucrări de amploare publicate ulterior: *Casa țărănească la români* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974) și *Casa săsesc-transilvană* (în limba germană, Editura Kriterion, București, 1977).

Lucrările amintite urmăreau să creeze o privire de ansamblu asupra fenomenului complex al casei de locuit. Tratînd locuința ca un ansamblu de dotări care să satisfacă un nemărginit evantai de necesități sociale, biologice, tehnologice, cutumiare etc., autoarea a insistat asupra unor detalii semnificative, generatoare de factori determinanți, de serii tipologice, morfologice etc. Lucrarea recent apărută și, din păcate, ultima, *Pictura tîmplărească a sașilor din Transilvania* (în limba germană, Editura Kriterion,

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 184—185, București, 1984

București, 1984), oferă o amplă sinteză întreprinsă atît din punctul de vedere al concepției, cît și al metodologiei de pe poziții moderne, interdisciplinare.

Cercetătorul R. Capesius s-a sprijinit în opera sa, desigur, pe artistul R. Capesius, iar acesta a colaborat cu omul de vastă cultură, estet, filozof, chiar poet (R. Capesius a publicat între anii 1970 și 1980 două volume de poezii : *Între fereastră și ființă* și *Semne pe prag*).

Rezultatul : „...un studiu de artă de valoare artistic-educativă de rară complexitate" (cronică „Karpatenrundchau"), care „...se adresează atît cercetătorului, cît și artistului activ..." (cronică „Volk und Kultur"), impresionează deja prin bogăția de informații inedite oferite într-un domeniu în care în trecut — o constatăm aproape cu stupefacție — puțini s-au preocupat să strîngă prețioasele detalii rătăcite în noianul documentelor de epocă, mulțumindu-se să se dedice altor genuri mai spectaculoase, ca ceramica, portul etc.

Meritul lui Roswith Capesius nu constă deci numai în a fi dat o reușită sinteză bazată pe aprofundate cercetări de arhivă sau de teren, ci, mai ales, în faptul că ne-a oferit un real model de temeinicie științifică și probitate profesională într-un domeniu în care cercetarea rămăsese datoare realizărilor geniului popular. Lucrările sale reprezintă în fapt un real monument ridicat culturii populare pe al cărui soclu numele autoarei, mult prea de timpuriu plecată dintre noi, va dăinui etern, imbold pentru noi toți de a-i urma exemplul de dăruire.

Herbert Hoffmann

ÎN „COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR"

au apărut :

AL. I. AMZULESCU, **Cîntecul epic eroic**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R.S. România, 1981, 733 p., 36 lei.

Lucrarea a fost concepută în cadrul seriei de volume ce alcătuiește „Colecția națională de folclor", colecție inițiată și pregătită de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

Fiecare volum al colecției este menit să ofere cititorilor sinteza creației artistice tradiționale aparținînd unui gen sau specii a folclorului (cîntecul epic, colinde, basme, legende etc.). În felul acesta „Colecția națională de folclor" va constitui oglinda sistematică a întregii creații folclorice românești.

Volumul, primul din serie, cuprinde cea mai substanțială parte din poezia narativă a cîntecelor noastre bătrînești, și anume poezia cîntecului epic eroic. În alcătuirea sa intră vechile cîntece voinicești, cu conținut asemănător cu al basmelor fantastice (precum *Iovan Iorgovan*, *Cîntecul șarpelui*), cîntecele încleștărilor vitejești cu cotropitorii turci sau tătari (*Badiu*, *Chira-Chiralina*) și cîntecele haiducești (*Toma Alimoș*, *Corbea*, *Ghiță Cătănuță*), în total 220 de piese reprezentative pentru fiecare tip de subiect narativ.

AL. I. AMZULESCU, **Balada familială**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R.S. România, 1983, 468 p., 45 lei.

Volumul prezintă — pe baza cercetării exhaustive a materialelor tipărite, începînd cu cele mai vechi culegeri de folclor, ca și a înregistrărilor inedite din arhiva Institutului făcute între anii 1928 și 1970 — tipologia baladei familiale, însoțită de bibliografia variantelor cunoscute, catalogul subiectelor narative, precum și un corpus selectiv de 206 texte, cîte unul pentru fiecare tip sau subtip al baladei. Sînt incluse astfel creațiile narative al căror subiect cuprinde întîmplări din domeniul vieții de toate zilele din lumea satului, a păstorilor, a haiducilor sau hoțomanilor, ori de la curtea domnească, ca și din domeniul relațiilor dintre părinți și copii, frați și surori, soți sau îndrăgostiți.

În tipologia acestei categorii se înscriu unele din cele mai de seamă creații ale epicii noastre populare (*Miorița*, *Meșterul Manole*, *Soarele și luna* etc.), precum și versiunile specific românești ale unor teme de largă circulație în folclorul european și universal (*Voica*, *Nevasta vîndută*, *Soacra rea*, *Logodnicii nefericiți* ș.a.).

XT 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor e prima şi singura publicaţie ştiinţifică de acest fel care a apărut vreodată la noi. Ea reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, luate separat sau în bloc, o treaptă superioară de afirmare a disciplinei noastre, prin sporul calitativ pe care l-a adus şi-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Revista n-a publicat şi nu publică texte sau melodii, ci studii asupra acestora, ceea ce reprezintă, de fapt, contribuţia sa esenţială la cunoaşterea fenomenului cultural contemporan.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă o etapă nouă în specialitate, rezultatul ultim al evoluţiei înseşi a disciplinei în ţara noastră. Ceea ce a asigurat revistei rolul de avangardă ştiinţifică a fost faptul, foarte important, că ea a fost întotdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o restricţie tematică anume, singurul criteriu urmărit fiind exprimarea adevărului şi noului într-un procent cît mai mare şi cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a impus ca una din cele mai reprezentative publicaţii de specialitate din lume, putînd rivaliza cu succes cu publicaţii de mare tradiţie pe plan internaţional.

Scrisă într-o limbă corectă şi concisă, urmărind, în primul rînd, claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, *Revista de etnografie şi folclor* se adresează deopotrivă specialiştilor, celor interesaţi în studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercului larg al iubitorilor culturii noastre populare.

ISSN 0034—8198
Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 93—186, Bucureşti, 1984

I. P. Informaţia c. 2442

43.407

Lei 30